☆ v. 11/1e2/2023

Olhares

ESCH / Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena



Olhares

Revista *Olhares* é uma publicação da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores e a publicação de artigos e fotos foi autorizada por seus responsáveis ou representantes.

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES CÉLIA HELENA – ESCH

Conselho editorial
André Carreira, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil
Daniele Vianello, Università della Calabria/ Università Ca' Foscari di Venezia, Italia
Fernando Mencarelli, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil
Fernando Villar, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Gigi Dall'Aglio, Università Venezia, Italia
Luciana Hartmann, Universidade de Brasília (UnB), Brasil
Luiz Fernando Ramos, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Patrícia de Borba, Universidade Regional de Blumenau (FURB), Brasil
Renato Ferracini, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil
Ricardo Kosovski, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil
Sílvia Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Sônia Machado de Azevedo, Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), Brasil
Walter Lima Torres, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil

Editora
Lígia Cortez

Editores assistentes
Gabriela Alcofra
Giovani José da Silva

Projeto gráfico
Joaquim Gonçalves de Oliveira

Diagramação
Talitha Mattar

Revisão
Giovani José da Silva

Foto de capa
João Caldas

Pareceristas neste volume
Abel Lopes Xavier
Camila Fersi
Carlos Henrique Guimarães
Gabriela Freire Alcofra
Manoel Candeias
Marcos Barbosa
Marina Caron
Monica Santana
Mônica Vianna de Mello
Rodrigo Audi
Sérgio Audi
Simoni Boer

ISSN eletrônico 2595-6671

✯ EDITORIAL

A revista *Olhares* de número onze reúne dois volumes e, em sua abertura, conta com uma histórica entrevista com a atriz Ana Lucia Torre, homenageada na capa desta edição, a partir de uma prazerosa conversa, conduzida pelo dramaturgo Samir Yazbek. Segue com catorze artigos de temáticas bastante diversas na seção *Fluxo Contínuo* e, partilhando obras da *Dramaturgia Latino-Americana*, apresenta a peça de teatro *Irmãos Colacho*, farsa em três atos de Cesar Vallejo, traduzida por Hugo Villavicenzio, que também assina uma apresentação sobre a vida e a obra de Vallejo, importante poeta e dramaturgo peruano. Por fim, duas resenhas dos livros *Entre Mira, Serafina, Rosa e Tia Neguita*, elaborada por Fabiano Cabral de Lima a partir da obra de Julio Cláudio da Silva e *Corpo, transborda,* publicação de Marina Caron resenhada por Thiago Sgambato. O conteúdo desta publicação vem reforçar o compromisso do corpo editorial e de toda a equipe da Escola Superior de Artes Célia Helena com a diversidade cultural, racial, geográfica e de gênero, com a multiplicidade dos modos de pensar e criar, respeitando as perspectivas distintas sobre a arte e o fazer teatral. O primeiro artigo de *Fluxo Contínuo* é de Antonio Gilberto Porto Ferreira, *Jorge Andrade: fragmentos biográficos* apresenta ao leitor um breve painel da vida e obra do consagrado dramaturgo brasileiro. Em seguida lemos *Fragmentos: o encenador-dramaturgo, o material e a coralidade*, de Marcelo Lazzaratto, que apresenta a dramaturgia cênica *Fragmentos* composta a partir da correlação de materiais diversos e que se configurou como espetáculo em uma produção do Teatro Cais 21, em Palmela, Portugal. O terceiro artigo *O Teatro de Arena e o desenvolvimento de um modo brasileiro de interpretar*, de Marcelo Braga de Carvalho, trata do teatro fundado em 1953 por José Renato Pécora, em São Paulo, objetivando uma nova maneira de fazer teatro, em uma experiência nacionalista que atuasse em contraposição ao modelo da época. *Todas por uma*, de Julia da Silva Carrera, trata do filme documentário de Jeanne Dosse, que apresenta como Ariane Mnouchkine, diretora do *Théâtre du Soleil* (França), foi convidada para supervisionar a encenação da peça de teatro *As comadres* (2019), uma versão de *Les Belles-Soeurs* (1965), do canadense Michel Tremblay, tornado musical em 2010, por René Richard Cyr. *Os convidados*, de Josimar Olavo Dantas, é o quinto artigo desta edição e está vinculado ao campo da mediação cultural, da recepção estética e da cidadania cultural, com foco na construção de um espetáculo cênico-literário na cidade de Marabá, Pará. O sexto trabalho, *Improvisação, intuição e instante*, desenvolvido por Daves Otani, reflete sobre o instante criativo da improvisação, inspirado no livro *A intuição do Instante*, do filósofo Gaston Bachelard, em interlocução com Constantin Stanislavski e Eugênio Kusnet. Em *A mudança de percepção ao passar pela experiência: pertencimento de si e do espaço que ocupa*, Aline Cezarone mergulha na questão: é possível experimentar um sentimento de pertencimento ao território que habitamos após passarmos por uma experiência performática? O oitavo artigo, *Baco-Dioniso-Zagreu e as origens do teatro ocidental*, de Carlos Henrique Guimarães, investiga modos de filiação entre atributos dionisíacos e a permanência dessa divindade na esfera do teatro na polis grega. Em *África diaspórica e seus (com)textos*, a autora Layla de Lima Marques Santos explora o espaço que a literatura africana e afro-diaspórica tem dentro da sala de aula, conforme aplicação da lei 10.639, a qual refere-se à obrigatoriedade da história e cultura afro-brasileira no âmbito escolar. *O corpo natureza*, artigo de Olga Mitiko Ochi Takiuti, investiga a metáfora corpo-natureza; articula referências da Arte Floral do Ikebana (Kado), da

Arte da Caligrafia (Shodô) e da Arte Naif. O décimo primeiro trabalho, de Paulo Ricardo Berton, intitula-se *O lugar não-dominante do gênero dramático na Pós-Modernidade: Os casos de Peter Szondi e Hans-Thies Lehmann*, uma densa reflexão acerca da Escrita Dramática, amparado nas ideias de Raymond Williams e Jean-Pierre Sarrazac. *Diversidade na educação: influência no processo criativo do aluno-artista*, de Fabíola Ataíde, transita sobre ensino e políticas públicas, entrelaçadas ao fazer teatral. O penúltimo trabalho é da autora Nathielle Wougles, sobre o experimento performativo *Corazón central*, que dá nome ao artigo; apresenta um lugar de denúncia do capacitismo e de celebração dos corpos com deficiência, embasado nas lutas sociais da América Latina. Para encerrar a seção, *Geografias de Resistência: Um olhar acerca do movimento Arte pela Democracia* é o décimo quarto artigo, escrito por Luaa Gabanini, em que são relatadas experiências de agrupamento para a criação de imagens que disputem narrativas, ressaltando a ideia do corpo como território capaz de insurgir paisagens. Que a leitura desses valiosos textos possa nutrir nossas perspectivas sobres as artes e o mundo.

✯ SUMÁRIO

Retrato

ENTREVISTA COM ANA LÚCIA TORRE 8
Entrevistador: Samir Yazbek

Fluxo contínuo

JORGE ANDRADE: FRAGMENTOS BIOGRÁFICOS 22
Antonio Gilberto Porto Ferreira

FRAGMENTOS 32
Marcelo Lazzaratto

O TEATRO DE ARENA E O DESENVOLVIMENTO DE UM MODO BRASILEIRO DE INTERPRETAR 54
Marcelo Braga de Carvalho

TODAS POR UMA 62
Julia da Silva Carrera

OS CONVIDADOS 72
Josimar Olavo Dantas

IMPROVISAÇÃO, INTUIÇÃO E INSTANTE 79
Daves Otani

A MUDANÇA DE PERCEPÇÃO AO PASSAR PELA EXPERIÊNCIA: 86
Aline Stefane Cezarone

BACO-DIONISO-ZAGREU E AS ORIGENS DO TEATRO OCIDENTAL 94
Carlos Henrique Guimarães

ÁFRICA DIASPÓRICA E SEUS (COM) TEXTOS 102
Layla de Lima Marques Santos

O CORPO-NATUREZA NA ARTE/VIDA 108
Olga Mitiko Ochi Takiuti

O LUGAR NÃO DOMINANTE DO GÊNERO DRAMÁTICO NA PÓS-MODERNIDADE 117
Paulo Ricardo Berton

DIVERSIDADE NA EDUCAÇÃO: 125
Fabíola Ataíde

CORAZÓN CENTRAL: CRIANDO TERRITÓRIOS DE [R]EXISTÊNCIA 132
Nathielle Wougles

GEOGRAFIAS DE RESISTÊNCIAS 138
Luaa Gabanini

Dramaturgia Latino-Americana

CESAR VALLEJO: POETA E DRAMATURGO 152
Hugo Villavicenzio

IRMÃOS COLACHO 160
Farsa em três atos e cinco quadros

Resenhas

CORPO, TRANSBORDA 218
Thiago Sgambato

ENTRE MIRA, SERAFINA, ROSA E TIA NEGUITA 221
Fabiano Cabral de Lima

RETRATO

ENTREVISTA COM ANA LÚCIA TORRE

Entrevistador: Samir Yazbek

Samir Yazbek. Dramaturgo, diretor e pesquisador teatral. Premiado e encenado internacionalmente, é um dos coordenadores da Pós-Graduação *Lato Sensu* em Dramaturgia: Cinema, Teatro e Televisão, da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), além de um dos orientadores do Mestrado Profissional em Artes da Cena e coordenador do Célia Helena Digital, na mesma instituição.

Ana Lúcia Torre. Atriz com expressiva e reconhecida carreira em teatro, cinema e televisão. destaca-se por ganhar vários prêmios: APCA, Guarani, Mambembe, Grande Otelo, Qualidade Brasil e Shell. Iniciou sua carreira, integrando o grupo de teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), na montagem icônica de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto.

Olhares – Boa noite, Ana Lúcia. É um prazer recebê-la no Célia Helena. Agradeço a presença de vocês aqui para acompanhar esta edição do projeto *Retrato*, da revista *Olhares*, inaugurando este formato com a presença do público. É notória a importância de Ana Lúcia Torre para o teatro, TV e cinema. Com quase cinquenta anos dedicadas ao ofício e uma rara versatilidade nas diversas linguagens e gêneros dramatúrgicos, sempre dedicada ao estudo e à criação em profundidade, dando voz, ao longo desses anos, a tantos personagens que tocaram o público e com o reconhecimento da crítica especializada. Queria que você falasse um pouco sobre o momento de sua formação e do seu primeiro contato com o teatro.

Ana Lúcia – Estou muito grata por estar aqui porque isso é um privilégio. Bater papo com quem está começando. Tenho 48 anos de carreira. Fazia muito teatro amador. Foi aos 30 anos que me profissionalizei. E os 48 anos de trabalho que eu conto é através da profissionalização. Entrei na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) não para fazer teatro. A PUC não tinha escola de arte dramática. Fui fazer Ciências Sociais numa época pesada: fazia um ano que o governo militar tinha dado o golpe, em 1964. Claro que depois piorou muito, mas quando entrei já era difícil. No segundo mês em que estava na faculdade, a universidade resolveu formar um grupo de teatro e criou o Teatro da Universidade Católica (Tuca), com a montagem de uma das peças mais lindas em que eu já atuei: *Morte e vida severina*, do João Cabral de Melo Neto. Fomos premiados e convidados a participar de um festival na França, em Nancy, que recebia 23 países, e nós ganhamos o primeiro lugar.

Olhares – Direção de Silnei Siqueira e música de Chico Buarque de Hollanda...

Ana Lúcia – Chico Buarque era estudante da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU). Não era conhecido... ele ainda era Francisco Buarque de Hollanda. Havia alunos de Ciências Sociais, Psicologia, Filosofia, Direito. Uma mistura de pessoas. No palco, éramos 23, hoje em dia você não consegue fazer isso. O texto foi escolhido pelo Silnei Siqueira e pelo Roberto Freire, idealizadores desse grupo. Não tínhamos noção de quem eram as pessoas que nos ajudaram a montar a peça. Quem fez a luz foi Sandro Polônio, marido da Maria Della Costa. Ziembiensky foi dar uma palestra. Naquele contexto de regime militar, era uma loucura de gente querendo apoiar nosso trabalho.

Estreamos. A gente só fazia a peça às sextas, sábados e domingos, porque, durante a semana, tínhamos aulas da faculdade e não podíamos faltar. Os ensaios aconteciam à noite, no porão do teatro Tuca, onde hoje é o Tuca Arena. A estreia foi um escândalo. O espaço abrigava quase mil pessoas na plateia e era lotado todos os dias. A gente sempre

se apresentava convivendo com a ameaça de que poderia invadir o teatro. Acho que foi o Roberto Freire que inscreveu *Morte e vida* para participar do Festival de Nancy. Fizemos gravações, mandamos as músicas. O Chico, que todo mundo na faculdade sabia que compunha, foi chamado para criar a trilha sonora a partir do poema do João Cabral. Nem uma letra foi mudada, e apresentou várias músicas de coral. Para ensaiar, nós tínhamos o maestro Júlio Medaglia, que também era da turma. Todos com a mesma idade. Para trabalhar o corpo dos atores, chegou a Marika Gidali, do Grupo Stagium.

Fomos aprovados para participar do Festival. E como captar verba? O governo não deu um tostão. Aí começou a saga. A gente ia de empresa em empresa pedindo dinheiro. Várias empresas deram. Procuramos a Varig para nos transportar, mas não nos atenderam. Conseguimos com a Aerolíneas Argentinas. A cada quatro passagens compradas, ganharíamos uma. Isso nos levaria até Paris e na volta iríamos para o Rio, porque a Aerolíneas não parava em São Paulo.

Fazíamos bolo, sanduíche para vender na faculdade. Pessoas de escritórios e fábricas não podiam nos dar dinheiro, então davam material. Uma fábrica de mangueiras de regar jardim nos deu rolos de mangueira, que nós vendíamos na faculdade.

Naquela época, não era comum ter carro. Apenas o Chico, o João Marcos e mais uma pessoa de que não lembro tinham. Às vésperas da viagem, faltava um pouco de dinheiro. Então os três venderam os carros para a gente viajar. Quinze dias antes da estreia, começaram as passeatas contra a ditadura. Nesse meio-tempo, um dos nossos colegas foi preso e recebemos o recado: ele vai ser solto, mas não vai viajar. Se aparecer no aeroporto para se despedir de vocês, ninguém viaja. Então, em uma semana, tivemos de substituí-lo por um rapaz que sempre assistia à peça.

Viajamos de ônibus até o Rio, onde pernoitamos nas casas de estudantes, apoiados por suas famílias. De lá, embarcamos no voo para Paris, mas o avião atrasou e a gente teve que correr à estação para pegar o trem até Nancy. Eram quatro horas de viagem. Nós chegamos à estação quando o trem já estava partindo, tivemos de jogar as malas pela janela. Uma loucura. Eram dez dias de festival, que acontecia num teatro no estilo do Teatro Municipal. Apresentavam-se quatro peças à tarde e quatro à noite. Os grupos menos conhecidos se apresentavam no começo do festival. Nós nos apresentamos no segundo dia em um teatro enorme. Para chegar ao camarim, subíamos três andares. A gente ficava ouvindo a peça pelos alto-falantes para saber se o espetáculo havia ou não terminado. Quando o público aplaudia, a gente começava a descer. As cortinas se fechavam e havia 15 minutos para trocar o cenário. Como não tínhamos cenário, foi tranquilo, bastava descer alguns pisos.

Fizemos nossa apresentação e, quando terminou, a cortina subiu e desceu 18 vezes. Ninguém parava de aplaudir. Os técnicos estavam em pânico. Ficamos dez minutos no palco e o público aplaudindo. Quando subimos para os camarins, encontramos o grupo da Alemanha, que estava descendo para se apresentar. Estavam aos prantos porque tinham assistido à peça. Embora não entendessem nada, a música os sensibilizou pelo som, ritmo, pela cadência da ladainha e o grupo nos abraçou chorando. Enfim, íamos voltar depois do festival, mas Jean-Louis Barrault, que organizava todo ano o Festival das Nações num grande teatro de Paris, nos procurou. Ele percorria o mundo assistindo a espetáculos e escolhia quatro espetáculos para participar desse evento, que começaria em uma semana. Os quatro espetáculos já haviam sido escolhidos, o festival começava em uma semana e ele veio nos chamar para abrir o festival. Nós nos apresentamos no sábado – sabe, naquele teatro que não acaba? – e, no domingo, a direção do teatro veio nos perguntar se poderíamos fazer uma sessão em seguida porque tinha público fora para encher o teatro novamente. E fizemos. Dali fomos para Lisboa, Porto, Coimbra e, de lá, voltamos. Tínhamos convite para percorrer a Europa. Mas os alunos da faculdade de Direito tinham exame e não abriram mão.

Na véspera de voltar, a Varig nos procurou. Queria levar a gente de volta. A gente falou: "Olha, a gente está na Aerolíneas..." Eles disseram: "Pode deixar." Embarcamos no avião da Varig, descemos lá no Galeão. Dentro da pista, pegamos um avião exclusivo para nos levar até São Paulo. Chegamos a São Paulo tranquilos. Quando a gente desceu, havia uma multidão, porque o pessoal da PUC começou a publicar tudo. Houve comoção da comunidade. Fomos até o Tuca para falar com as pessoas e, depois, cada um iria para suas casas. Nós fomos em carro de bombeiros. Isso, brevemente, é o que foi a peça *Morte e vida severina*.

Olhares – Época em que o teatro amador tinha uma força enorme. Quais eram os outros grupos?

Ana Lúcia – Na mesma época, havia o teatro de Arena, o Oficina, muito cinema nacional, muita música, muito teatro, muita dança. Tudo ao mesmo tempo. Mas tudo foi se acabando.

Olhares – Em seguida, você viveu sete anos na Europa e voltou ao Brasil em 1975. Como foram esses anos para você? Você se afastou do ofício?

Ana Lúcia – Eu me afastei porque não tinha como fazer teatro na Noruega e na Inglaterra. Mas vivi anos que contaram muito na minha vida. Quando você vai morar num país estrangeiro e não fica restrito a "que saudades que eu tenho da minha terra, ai que vontade de tomar guaraná", tem a oportunidade de conhecer tantas formas diferentes de vida. Tanta cultura. Foi um leque que se abriu para o resto da minha vida. Depois desses sete anos, voltei ao Brasil e fui direto para o Rio; cinco dias depois de estar sozinha em um apartamento, fui presa. Levei um susto. Foi um choque grande. Eles me botaram em um carro, me levaram para o aeroporto e me enfiaram num aviãozinho. Desci em São Paulo tarde da noite. Me enfiaram um capuz, me levaram para um lugar que eu não sabia o que era, me puseram numa cela e "amanhã a gente conversa com você". Vim descobrir que era o DOI-CODI, um lugar bastante temido; quando eu saí do Brasil, não se chamava DOI-CODI, chamava-se OBAN (Operação Bandeirante), o pior lugar que podia existir. Eu não sabia que havia trocado de nome.

Passei uma semana lá. Completei trinta anos no DOI-CODI. Me faziam ver álbuns de fotos. Queriam saber sobre o pessoal do Tuca. Sete anos fora do país, não sei, não me encontrei com ninguém. "Vê se reconhece essas fotos aqui". Claro que reconheci todo mundo que era do Tuca, porque também não sou idiota de dizer "não conheço". Depois de uma semana, me soltaram dizendo: "É, realmente você não sabe nada. Vai para casa". E o meu medo? "Você vai sair dessa porta e pegar um táxi, você está perto da casa dos seus pais." Desci, passou o primeiro táxi, o segundo, o terceiro, o quarto. Tinha certeza que iam me botar num táxi para me levar sei lá para onde. Cheguei à casa dos meus pais, que estavam há uma semana rodando Rio e São Paulo para saber onde eu estava. Claro, foi muito traumático.

Olhares – De volta ao Brasil, você atuou na peça *Equus*, de Peter Shaffer, com direção do Celso Nunes, no Rio de Janeiro. Como chegou a esse trabalho e como foi essa experiência?

Ana Lúcia – Quando eu estava fazendo *Morte e vida severina*, Celso Nunes aparecia muito no Tuca porque ele estava estudando direção de teatro. Ele foi casado com Regina Braga, que também estudava teatro e se tornou essa belíssima atriz. Quando me mudei para Portugal, recebi uma carta dos dois dizendo que estavam em Paris. Foram duas ou três vezes para Portugal e ficaram na minha casa. Eu fui duas vezes para Paris e fiquei com eles. Então, criou-se um laço entre a gente. Quando voltei para o Rio, eu vinha sempre a São Paulo, onde Celso era o grande diretor de teatro. Na época, ele estava fazendo *Equus, que* fui assistir. Era uma maravilha, com um elenco daqui de São Paulo. Toda vez que o Celso ia para o Rio, ele me ligava e a gente saía para jantar juntos. Até que um dia, ele me ligou e eu estava trabalhando numa empresa como secretária. Eu já fiz muita coisa! Ele me convidou para jantar e falou: "Estou trazendo *Equus* para cá e do elenco não vem ninguém, a não ser Ricardo Blat, e eu queria que você fizesse a juíza". Estava ganhandde novelas.

Olhares – Entre as novelas de que você participou, temos *Marron glacê* (1979), *Ciranda de pedra* (1981), *Corpo santo* (1987), *Tieta* (1989), *Um só coração (2004)*, *Almas gêmeas (2006)*, *Caras e bocas (2009-2010)*, *Insensato coração (2011)*, *Amor, eterno amor (2012)*; *Verdade secreta* (2015), *Outro lado do paraíso (2017-2018)*. Acompanhando esse longo trabalho na televisão, um dos papéis de maior destaque foi em *Tieta*.

Ana Lúcia – Eu fazia Juraci, uma mulher que tinha medo de micróbios. Só andava de luvas. Desinfetava tudo que via pela frente. Era a coisa mais gostosa desse mundo.

Olhares – Mais recentemente, você interpretou a Neca, em *O cravo e a rosa*, uma novela pela qual você tem um carinho especial, não é?

Ana Lúcia – Muito especial. Porque a novela era muito bem escrita e pela parceria que fizemos. Eu estava fazendo teatro com Eduardo Moscovis. Acabou *O cravo e a rosa*, nós montamos *Norma*. Enquanto fazíamos *Norma*, fomos chamados para fazer *Alma gêmea*. Depois fui fazer *Tartufo*, de Molière, também com Eduardo Moscovis. Fiquei nessa parceria com ele cinco anos e meio. Direto.

Olhares – Como é a sua visão do trabalho de um ator, de uma atriz na televisão? Como você vê a relação entre teatro, televisão, cinema?

Ana Lúcia – Eu sou cria do teatro. Como atriz na televisão, eu sempre achei que meus trabalhos poderiam ser melhores. Porque a TV é uma fábrica. Toda a semana, estando a novela bem distribuída, você recebe seis capítulos para gravar na semana seguinte. Você passa sábado e domingo decupando e decorando suas cenas. Gravamos seis capítulos por semana, seis dias por semana, em estúdio e ambiente externo, sem sequência de cena. Por exemplo, em um dia gravo todas as cenas internas dentro de casa. No outro dia, a gravação é na "pracinha". Outro dia, eu vou gravar uma visita a uma amiga. É preciso estar sempre à disposição. É um trabalho insano que muitas vezes dá certo, algumas vezes não dá. Mas a preparação é mínima. Preparação de ator para novela começou de uns anos para cá na televisão. Antes era assim: esse papel é seu, seu primeiro dia de gravação é tal. No dia da gravação,a gente combinava com o colega: "Vamos bater cena um pouquinho para a gente se escutar". Entrava no estúdio, o diretor dizia – "levanta aqui, senta ali, na hora em que vai falar tal coisa você sai" – e era isso. Hoje em dia, há certo preparo para encaminhar a personagem. Isso não quer dizer que não vá mudar, porque, de acordo com a reação do público, o autor pode mudar o percurso que o ator traçou e até o tirar da novela. Então é preciso ter flexibilidade e se preparar para mudanças.

Demorei muito para me adaptar à televisão. Sem dúvida, nos primeiros anos eu saía do estúdio, todos os dias, com dor de cabeça. Depois, com o tempo, fui entendendo que é assim. Eu sozinha não vou mudar. A estrutura é gigantesca. Ou você se adapta ou está fora. Não tem comparação com teatro e com o cinema. Teatro é isso. A gente trabalha sobre o texto, que tem começo, meio e fim, passa dois meses, pelo menos, ensaiando. Após a estreia, o elenco continua discutindo questões da peça. E cinema é extremamente prazeroso. Todo o tempo de preparo que o ator não tem na TV tem no cinema. Na primeira vez em que fui fazer cinema, fiquei deslumbrada. "Ah, eu quero fazer mais disso." Porque é um grupo restrito, a direção conversa muito com o elenco, tem tempo para fazer a cena. Quando uma sequência termina, o iluminador tem tempo para mudar a iluminação. Dá-se tempo à arte. Isso não acontece na televisão: o ator sai do estúdio correndo, entra no camarim, troca o figurino e quando volta a luz tem que estar pronta. A equipe fica em clima de tensão o tempo todo.

Olhares – É interessante a importância do tempo para o amadurecimento do diálogo da criação artística, para a dedicação, a disciplina e o aprofundamento. Falando um pouco de sua rica trajetória, a me chamou a atenção a presença da dramaturgia nacional. Eu me lembro de *Rasto atrás*, do Jorge Andrade. Uma peça engenhosa, maravilhosa e importante da dramaturgia brasileira, na qual você ganhou o Prêmio Mambembe, em 1996. Queria que você falasse desse momento, a partir

da década de 1980, em que você começou a trabalhar com o grupo Tapa, com a direção do Eduardo Tolentino de Araújo, sobre os atores e as amizades que fez durante esse período.

Ana Lúcia – Realmente, participei de peças de alguns autores nacionais bem interessantes, um deles foi Jorge Andrade, um escândalo. Se não conhecem, vale a pena ler, porque é magistral. Ele enfoca uma época interessante, quando ocorre a derrocada do café, no final dos anos 1920, início dos anos 1930. Descreve a família paulistana, dona de fazendas de café, milionária, que perde tudo. Quem sustenta essas famílias falidas são as mulheres. Fazer essa peça foi lindo. Eu interpretava uma matriarca da família. Um texto incrível, uma montagem belíssima do Tapa. As montagens do Tapa sempre primavam por pouquíssimo cenário, valorizando o trabalho do ator. Essa peça fez parte de um grupo de peças ao qual o Tapa deu o nome de *Panorama do Teatro Brasileiro*, que a gente fez desde *As viúvas*, de Artur de Azevedo, até *Rasto atrás.* O Tapa tinha um núcleo de sete atores, mas também montava peças com vinte. Esses sete atores estavam sempre presentes e os outros eram chamados para completar personagens das peças.

Na época do *Panorama do teatro brasileiro*, o Tuca e *Morte e vida severina* completaram 30 anos. Foi a única vez em que se montou uma peça no Tapa com direção de fora. Tolentino teve a ideia de homenagear *Morte e vida severina* e chamou Silnei Siqueira para dirigir. A gente trabalhava de segunda a segunda. Cada um tinha um dia de folga. Por exemplo, em *Vestido de noiva,* eu fazia um papel pequeno, com duas cenas, mas ficava na coxia ajudando na troca de roupa de todo mundo. Em *Rasto atrás,* eu tinha um papel maior. Assim a gente revezava. Foi uma experiência maravilhosa. Fiz grandes amigas no Tapa. Principalmente Clara Carvalho. Outra que já passou de amiga, é irmã, é a Denise Weinberg, sem dúvida uma das grandes atrizes brasileiras. Ela está num patamar a que poucas conseguiram chegar. Nós três dizemos que tivemos uma virada nas carreiras depois da peça *Sra. Klein*, sobre a psicanalista Melanie Klein, contemporânea de Freud. Foi para nós o auge e começamos a experimentar com Tolentino uma diferente aproximação à personagem. Nós estudávamos muito e depois partíamos para o que ele chama de fisicalidade. Foi a essa peça que, um dia, tivemos nove pessoas para assistir. Uma das peças que eu mais gostei de fazer.

Olhares – Em 1997, você fez uma peça de um autor brasileiro que foi reencenada por Ulysses Cruz; a primeira versão dessa peça foi *Cerimônia de adeus*, escrita e dirigida pelo Mauro Rasi. Como foi essa experiência com o Rasi?

Ana Lúcia – Eu tive pouco tempo com ele, porque entrei para substituir uma pessoa que teve que sair por um problema clínico. Fiquei dois meses. Muito interessante trabalhar com ele, pessoa superativa, com energia estrondosa, e com meu grande amigo Otávio Augusto, ator brasileiro muito talentoso. Otávio teve uma trajetória de destaque não só no teatro como no sindicato. Foi presidente do sindicato do Rio de Janeiro, que tinha uma atuação forte junto à classe. Trabalhei com ele no sindicato durante quatro anos.

Olhares – Você participou da peça *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de José Renato, e *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de Flavio Faustinoni, pela qual você foi indicada, em 2001, para o prêmio Governador do Estado do Rio de Janeiro. Essas peças são dois marcos da dramaturgia brasileira.

Ana Lúcia – A primeira vez em que essa peça foi montada foi em São Paulo, no ano de 1958, quando Guarnieri tinha 24 anos, um menino. É uma peça impecável. A personagem Romana, que tinha outro nome, foi interpretada por Lélia Abramo, belíssima atriz. Quando ela começou a ensaiar e dar vida à personagem, Guarnieri mudou o nome da personagem para Romana, em homenagem à atriz, que era natural de Roma. Esse foi uma das grandes personagens da dramaturgia brasileira que tive a graça de fazer. Tem um filme protagonizado por Fernanda Montenegro com

quem eu já tinha trabalhado no teatro, na peça do Naum Alves de Souza: *Insensato coração*. Na estreia, aqui em São Paulo, Lélia Abramo foi assistir. Que emoção! Lélia era um ícone. A peça estreou no Rio, depois da montagem em São Paulo. Quando estreamos no Rio, quem foi assistir no primeiro dia? Fernanda Montenegro. Eu só não tremi, porque já tinha trabalhado um ano com ela e conhecia a generosidade daquela mulher. Vocês não têm ideia de quem é a dona Fernanda Montenegro. Não existe atitude de celebridade nela. Existe trabalho, dedicação, amor ao que faz. Celebridade é aquilo que relatei: duas peças iniciantes com plateia fazendo fila na porta do teatro. Mas já tive nove na plateia. Celebridade é momentânea. Estalou os dedos, acabou. Fernanda foi me assistir e, na saída, aquela chuva de repórteres querendo falar com as duas. Enfim, para mim foi uma grande homenagem. Guarnieri e Lélia Abramo foram assistir à estreia. O teatro me deu muita vida; primeiro me deu a vida de todas as mulheres que representei e todas estão aqui comigo, fazem parte em algum lugar. O teatro me deu emoção, vontade de viver, me deu força, porque trabalhei com pessoas tão excepcionais que me ensinaram tanto, que acho que temos obrigação de passar isso para todo mundo.

Olhares – Como você cria suas personagens?

Ana Lúcia – Quando vou para o primeiro ensaio, já li a peça e vou zerada. Aquela pessoa que está naquele papel é uma pessoa nova, tenho que conhecer aquela pessoa. Eu não sei fazer "essa pessoa vai ter dificuldade de andar, essa pessoa vai ser encurvada". Muitos atores começam por aí. E é válido, porque cada um tem o seu jeito de compor um personagem. Eu começo zerada e aviso os diretores de que eu sou lenta. É aos pouquinhos que a pessoa vai aparecendo em mim. Outra coisa: cada diretor tem uma forma diferente de conduzir um trabalho, o ator tem que estar aberto para o que ele vai dizer. Um grande aprendizado do Tapa, com Eduardo Tolentino: a gente estava ensaiando *Sra. Klein*, uma peça ultrarrealista: tinha cadeira, xícara de porcelana, onde a gente servia café de verdade, caneta-tinteiro que a gente enchia no vidro de tinta. Tinha um móvel cheio de copos e com chave. Imaginem. Um dia chegamos para trabalhar, eu, Denise Weinberg e Clara Carvalho, e não havia nada no palco. Uma olhou para outra e falou: "Vamos botar a roupa". Aí o Eduardo: "Estão prontas?", a peça já estava montada: "Vocês vão fazer do início ao fim, na posição sentada ou média". Ou seja, sentada ou de joelho. Não poderíamos ficar em pé. "E vão fazer a peça inteira assim." Eduardo dizia: "Se está seguindo um caminho e o diretor diz: 'vem cá, vai por aqui', não pergunte o porquê. Não diga ao diretor que você está indo para lá. Porque se você não experimentar o lado de cá, você não vai saber se, de repente, há um caminho aqui." Então, quando o diretor mandou ficar no chão ou no nível médio, uma olhou para a outra e falou: "Vamos lá". Fizemos a peça do início ao fim. "Eu quis mostrar para vocês, que essa peça está tão dentro de vocês, que se um dia faltar uma caneta, uma cadeira ou um copo, vocês vão fazer a peça do mesmo jeito."

Para mim é assim. Observo o que está surgindo dos colegas, como vou interagir, o que o diretor está me pedindo e, de repente, aparece um gesto, uma ideia. Tenho que me divertir, seja drama, seja comédia, preciso estar livre, leve e solta para ver o que vai acontecer. Não levo nada, não chego com uma ideia preconcebida na primeira leitura: "Olha eu pensei em tal coisa". Nunca vi essa senhora que vou conhecer agora. Ao mesmo tempo, dentro de você tem um pouco de cada pessoa-personagem. Procure dentro de você, deixe vir do seu íntimo. Por exemplo, você é membro de uma grande empresa e vou lhe vender um produto. Eu preciso te seduzir para vender esse produto. O que vou fazer para isso? Vou lembrar de uma grande trepada que eu dei. Olho no olho. Porque o que está aqui dentro, a emoção que levou a isso, ninguém sabe. Não precisa ter vergonha. Porque ela é só sua. O resultado vai ser: "Filha da mãe, ela está seduzindo o cara". E seduz. Não é sedução física, mas eu preciso ganhar essa empresa para o meu negócio crescer. Eu uso qualquer arma que tiver. Se tiver que inter-

pretar uma cena de grande emoção, procure em você uma lembrança que já lhe causou muita emoção. Uma em que você chegou ao êxtase. É aquele arrepio na nuca daquele fulano que um dia lhe beijou no pescoço. Essa fisicalidade que é só sua e, ao mesmo tempo, que todo mundo conhece. Não precisa dizer: "Ai, não vou fazer isso, que vergonha." Tem vergonha de você? Você já fez, se está em você, já fez. Agora, não precisa dizer que está dando uma trepada com ele. Se vou fazer uma mulher que perdeu um filho, não sei. Eu nunca perdi um filho, mas tenho que achar em mim alguma emoção cujo resultado é a mesma dor.

Olhares – Tem alguma peça ou personagem que você acha relevante lembrar?

Ana Lúcia – *Eles não usam black-tie* é uma delas. *Norma* é inesquecível. *Sra. Klein* foi uma personagem extraordinária.

Olhares – Em 2022, você esteve em cartaz com *Longa jornada noite adentro*, de Eugène O´Neil, com direção do Sérgio Módena, vivendo Mary Tyrone. Eu tive o prazer de assistir à sua atuação arrebatadora dessa personagem.

Ana Lúcia – O'Neil foi um revolucionário da dramaturgia. No início dos anos 1900, a dramaturgia ainda era aquela coisa pesada, ninguém chegava perto do ator principal. Nelson Rodrigues, que também foi um revolucionário do teatro brasileiro, se inspirou na obra de O'Neil. Essa peça é icônica para qualquer atriz. Mary Tyrone foi feita por grandes atrizes no mundo. Aqui foi interpretada por Cleyde Yáconis, Nathalia Timberg. É uma mulher, mãe de família, casada com Tyrone, que é um grande ator dos Estados Unidos, com quem tem dois filhos. Esse ator vive em turnê, acompanhado pela esposa e os filhos. Mary é completamente apaixonada pelo marido e este por ela. Quando nasceu o segundo filho, começou a sofrer muitas dores depois do parto. Em 1910, quando um médico não conseguia debelar a dor, aplicava morfina. E claro, ela se viciou. Era adicta de morfina. Entrava e saía de sanatório. Tinha recaída e voltava. Essa peça, cujo nome original é *Longa jornada de um dia através da noite,* se passa em um dia até chegar a noite. Mary acorda bem, começa a ficar estremecida, até que não aguenta mais, vai para o quarto, toma morfina e acaba fora de si, sem reconhecer mais nada.

Nossa montagem foi apresentada no Teatro de Arena. Toda vez que saíamos do palco, na verdade continuávamos em cena. O cenário era um círculo. Dávamos dois passos e sentávamos fora desse círculo. A gente estava constantemente em cena. Sempre que se fala dessa peça, se fala dessa mulher adicta, mas ninguém fala dos três filhos que bebem mais do que se possa imaginar. Porque a bebida é considerada um vício permitido, um vício que não é vício. Então é uma família que se ama, mas é totalmente desestruturada. Foi um papel difícil de fazer. Quando Módena me convidou foi antes da pandemia. Ele falou: "Vamos montar tal peça e quero que você faça." Eu não conseguia respirar, falei: "Gente, é muita peça pro meu caminhãozinho", mas a gente foi aos poucos. Delicioso trabalhar com Sérgio. Rimos do primeiro dia de ensaio até o último. A gente formou um grupo que estava a fim, que foi junto.

Olhares – No cinema, você trabalhou em filmes importantes como: *Através da janela*, com direção de Tata Amaral (2000); *Quanto vale ou é por quilo*, com direção do Sérgio Bianchi (2005); *Através da sombra*, direção de Walter Lima Junior (2015) e, mais recentemente, *Bingo, o rei das manhãs*, com direção de Daniel Rezende (2017). Também recebeu muitos prêmios, inclusive com o filme dirigido pelo André Klotzel, *Reflexões de um liquidificador* (2010).

Ana Lúcia – Foi uma aventura fazer essa personagem. Eu não conhecia André Klotzel. A gente se encontrou na Livraria Cultura de Pinheiros. Ficamos na lanchonete batendo papo por uma hora e meia. Ele falou: "Estou entrevistando várias atrizes, para conhecer." Quando estávamos nos despedindo, ele disse: "Vou parar de procurar porque eu quero que você faça. Vou mandar o texto para você amanhã". Agradeci, e falei: "Então você me avisa qual é a personagem que eu vou fazer". Ele

falou: "Eu mando por escrito". Era a personagem principal, que atravessa o filme inteiro. Acho que são poucos os frames em que não estou. Converso com o liquidificador e ele responde. Essa foi outra peripécia. Como filmar? A pessoa que ia fazer o liquidificador não podia ficar lá esperando para fazer as falas porque nem ia aparecer. Depois de pensar num jeito e em outro, falei: "André, eu digo a minha fala e alguém aqui, sem entonação, só diz a fala do liquidificador". Quando o filme ficou editado, André Klotzel foi para o Rio. Em dois dias, o Selton Mello fez o liquidificador. Só fui me encontrar com ele no dia da estreia. O resultado final é um entrosamento absoluto, porque Selton é um dos grandes dubladores do Brasil.

Plateia – Sou uma pessoa não binária, não tenho gênero, não sou homem, nem mulher e queria fazer uma pergunta sobre cinema e televisão. Esses corpos, como o meu, sempre foram interpretados por héteros. Como você vê isso hoje em dia? O que fazer para ocupar esse lugar, que ainda é muito pouco ocupado por essas pessoas? Eu estou fazendo faculdade, mas não tenho perspectiva de chegar a esses lugares. Você vê perspectiva para essas pessoas?

Ana Lúcia – Tem uma peça em cartaz que é só de mulheres trans. *Brenda Lee.* Tem que existir uma dramaturgia específica para que todas as pessoas sejam incluídas. Até pouco tempo, e também não havia, nem no teatro, nem na televisão, personagens negros de destaque. Não havia negro empresário. Na televisão, eu me lembro de Milton Gonçalves, grande ator brasileiro, que cada vez que era chamado para fazer um papel, dizia: "Lá vou eu ser escravo que vai pro tronco". Era só o que se fazia. Ainda é um terreno difícil por causa da resistência, do preconceito, por falta de reconhecimento outro. Em *Travessia*, novela que fiz agora, tivemos uma parte dedicada a isso. Era uma boate gay em que as pessoas se apresentavam no palco. Mas é pouco ainda. E essas pessoas só serão chamadas para fazer esses papéis específicos. É o que você falou: pessoas hétero interpretavam gays, muitas vezes de forma caricata. Ficou ainda pior para todo tipo de categoria, seja mulher trans, homem trans, o que for. É necessário desmistificar essa estrutura preconceituosa e dizer: "Olha, a gente está aqui, a gente tem voz". Sinceramente não sei quem teria coragem. Coragem, eu digo, o autor, porque a gente depende do autor para criar alguma coisa nesse sentido. Desculpe, mas é triste, eu não tenho uma resposta para você.

Plateia – Quando você falou sobre fisicalidade, seria trabalhar a partir das suas emoções e colocar na personagem que vai fazer? Vou fazer um papel em que perdi meu emprego, então preciso lembrar de uma demissão triste e colocar ali? Legal essa técnica, mas acho que não existe o certo e o errado sobre técnica do ator. Você tem que viver ali na hora, não ficar pegando emoção sua, pois, às vezes, pode ser que você pegue uma emoção que a deixa com gatilho, o que pode atrapalhar sua atuação. Essa técnica funciona para algumas pessoas, como você. É isto que eu queria perguntar: "Cada um pode ter seu processo e técnica?".

Ana Lúcia – Cada um tem um processo. Esse processo meu não veio de uma hora para outra. Foi sendo construído ao longo da carreira, principalmente depois de Eduardo Tolentino. Nós brasileiros somos muito histriônicos. Tudo é muito. Tudo tem cara. Eduardo nos fazia pegar uma frase grande de uma personagem. A gente subia ao palco e fazia. E tinha que fazer 20 vezes, cada vez de maneira diferente. A gente podia fazer deitado, sentado, feliz, puto, subindo pelas paredes, chorando. O que quisesse. Então ele pedia que a gente sentasse em uma cadeira e dizia: "Agora fala o texto tendo o mínimo possível de gestos. Pode ter gestos, mas o mínimo possível. Agora, olha bem para mim. Nós vamos falar esse texto sem mexer o rosto. Só a boca mexe e o olho pisca. Isto *(levanta a sobrancelha)* não pode, se você fizesse isso, volta desde o início". Aí a gente falava todo o texto, com emoção, com dor, o que fosse, mas só podia mexer a boca. Ele dizia: "Agora fica confortável, não se mexe. Eu vou dizer o texto e vou parando a cada frase. O que você sentir, eu quero um micromovimento. Tal coisa. Já é mui-

to." Como diz o Eduardo, você vai enxugando por dentro. Quando você tem o domínio daquilo que vai fazer, não precisa dançar no meio do palco ou se atirar no chão para dizer que está desesperado. Você sabe onde vai acionar. E o público vai assistir e dizer assim: "O que ela está fazendo que está me deixando hipnotizado? Que força é essa? Porque ela não faz um estardalhaço." É preciso um preparo muito grande. Mas isso a gente demorou muito para conseguir!

Plateia – Mas se você se baseia na sua emoção para fazer a personagem, não acaba parecendo mais você do que a personagem? Será que não seria sentir na hora a personagem?

Ana Lúcia – Pode ser. Cada um vai abordar uma personagem de uma forma. Quando você aborda uma sensação sua na personagem, faz com que sua sensação passe a não ser mais sua, mas dela.

Plateia – Estou saindo daqui com a fé muito renovada. A gente vem observando ao longo dos anos uma banalização da profissão do ator. Acho que é uma das raras profissões que transita entre o fútil e o visceral. O visceral porque em qualquer meio – cinema, teatro, televisão –, existem trabalhos que tocam você. E o fútil é aquele anseio de ser a celebridade, buscando apenas aplauso, curtida em rede social, aparecer em capa de revista. A gente vem observando uma priorização da figura do influenciador digital no lugar do ator. Faço teatro desde pequeno e, de uns tempos para cá, vejo chamadas para testes que têm um funil: só recebemos atores e atrizes com dez mil seguidores. Apesar de eu ser uma pessoa dessa geração de redes sociais, isso me deixa muito desgostoso porque a gente está aqui estudando, se esforçando, se aprimorando, mas parece que é mais fácil chegar uma oportunidade se você tem rostinho bonito, um número de seguidores considerável, e todo tempo de estudo parece que não vale nada. Na minha opinião, isso começou lá atrás, quando modelos passaram a ocupar o lugar de atores. Cada profissão tem sua função social. Modelo é modelo, ator é ator, influenciador é influenciador. Muitos começaram como modelo, estudaram, se aprimoraram e hoje são grandes atores. Para quem estuda e se aprimora, fica a pergunta: será que continua valendo a pena?

Ana Lúcia – Acho que isso começou, principalmente, por conta da televisão. O meio televisivo precisa de público, senão não sobrevive. Claro, teatro também precisa, mas a abrangência da televisão é uma coisa louca. Eu estava em Machu Picchu, de óculos e chapelão por causa do sol, uma senhorinha me disse: "Mas son brasileños, me gusta las telenovelas". Meu marido dizia: "Tira o chapéu, tira os óculos". Estava passando *Alma gêmea* no Peru. "A mi me encanta *alma gemela.*" Eu fazia uma peste na *Alma gêmea*. Tirei os óculos. A senhorinha que tinha quase 80 anos deu um grito: "La mala! La mala!" e me agarrava, me beijava. Por isso eu digo, a televisão é muito mais abrangente, em termos de público, do que o teatro. A televisão pensa no resultado de público para ter mais publicidade. Já no teatro, se o produtor consegue alguma verba, é antes a montagem da peça. Depende da possibilidade de fazer belos textos e que o público identifique como uma maravilha. Um exemplo, é a peça o Tom na Fazenda, que é sucesso há seis anos e um dos grandes espetáculos a que assisti nos últimos anos.

Esse fenômeno da televisão deixa os atores muito chateados, mas têm de lidar com isso. Há casos de modelos que, depois de serem chamados para a televisão, resolvem estudar. São raros, mas existem. Essas pessoas se entregam de tal forma a pesquisar, a fazer curso de teatro, canto, voz, corpo para poder se apresentar, que viram atores interessantíssimos. É um processo difícil para nós com raiz no teatro. Quando nós começamos, não existia telenovela. Ou se dedicava e estudava muito ou era excluído porque não apresentava um trabalho legal. Agora basta você ter seguidores para conseguir um papel. Isso é uma violência para nós.

Mas há também avanços. A televisão reduziu a dramaturgia e os atores a Rio e São Paulo. Agora começam a descobrir atores do Nordeste, que são geniais, que fazem um teatro de primeiríssima qualidade, dão aula de interpretação, fazem cinema como ninguém, porque o cinema e os diretores

do Nordeste são, atualmente, o que há de melhor no Brasil. Não têm nada a ver com o que nós fazemos. Não estou dizendo que o teatro tenha que trazer nordestino, não. O nordestino faz teatro lá no Nordeste lindamente, como nós fazemos aqui, como o carioca faz lá. Agora você chega do interior de São Paulo e vai fazer uma novela na Globo, você precisa passar pela fonoaudióloga para tirar seu sotaque. Não faz sentido.

Em teledramaturgia tudo que se escreve é igual. No primeiro capítulo, você sempre tem a má, a vingativa, o vilão... Todas as novelas são assim. Inclusive aquelas em que os autores daqui e do Rio escrevem sobre o Nordeste. Não tem diferença. Então essa padronização da televisão também tem uma influência muito ruim nas nossas vidas.

Plateia – O que fazer para voltar às raízes?

Ana Lúcia – Se você fizer um bom texto de um grande autor, você vai chamar a atenção do público. Eu me referi ao *Tom na fazenda* e à peça das meninas trans, *Brenda Lee*. São textos contundentes, profundos de que o público gosta. Depois da pandemia, os teatros lotaram, porque o público precisa dessa parte cultural para sua sobrevivência. A arte fez muita falta durante a pandemia. Você pode buscar nos clássicos, que não se resumem a Shakespeare. Há pouco estreou, no Teatro do Sesc Santo Amaro, *A falecida*, do Nelson Rodrigues. Lotava todos os dias. Você tinha que comprar ingressos com três semanas de antecedência, em um bairro considerado distante do centro. Existe público, mas é preciso selecionar o que apresentar. Cair na banalização de reduzir uma peça de duas horas para uma, com a justificativa de que o público não aguenta ver duas horas, é besteira. O público mergulha na peça quando o texto tem qualidade, quando os atores e a direção são bons.

Plateia – Qual é a parte mais difícil de ser atriz?

Ana Lúcia – Eu comecei no teatro, só depois de alguns anos fui para a TV. Depois de muitos anos fui chamada para fazer meu primeiro filme. Mas cada dia tem mais gente, muito mais atores se formando do que espaço de teatro para se fazer ou de novela ou do que quer que seja. Mas o mais difícil é: se você chegar lá, como se manter? É preciso estar sempre se renovando.

Eu só fui para televisão quando já tinha espaço no teatro. Tive muita sorte na minha carreira. Fui chamada para trabalhar com diferentes autores, por diferentes diretores. Não sei quantos diretores já passaram pela minha vida. Para se manter nesse patamar é preciso estudar. Nossa vantagem é ter uma profissão que nos permite duas coisas, que para mim são fundamentais. A primeira é estudar até o fim da vida. E a segunda é nos permitir trabalhar até 90 anos, pelo menos. Temos colegas de 90 anos que ainda estão ativos. Que outra profissão possibilita isso? Mas para chegar a isso, seu corpo, sua voz, sua disposição de trabalho têm que estar preparados. E de vez em quando, saber dizer não. Uma vez Eduardo Tolentino me chamou para fazer Plínio Marcos, um grande autor. Ninguém escreveu nada como ele. Mas olhei para o Eduardo e falei: "Eduardo, eu não sei fazer Plínio". Ele falou: "Que bom que você me falou isso. Se todos os atores que eu chamo para fazer alguma coisa me dissessem 'eu não sei fazer', eu poria alguém que sabe e que gosta". Eu falei: "Eu gosto do Plínio, mas não sei fazer".

Essa corda bamba é difícil. Eu vivi perdida durante anos. Ai, meu Deus, será que vão me chamar para uma nova peça? Será que a televisão não vai me chamar? Porque eu tinha uma família que dependia de mim, eu tinha um filho para criar. Tinha que pagar escola, comida, aluguel. Então pintava trabalho, eu ia. Com o tempo, passei a selecionar. Converse uma vez com o Antônio Fagundes sobre isso. Para quem está no início da carreira, minha recomendação é: assistam a tudo o que vocês puderem. Assim vocês desenvolvem critérios: disso eu gosto, disso eu não gosto, aquilo é interessante, já vi três peças com essa atriz e é tudo igual, não muda nada. Então, vejam o máximo de peças que vocês puderem, para identificarem onde se encaixam melhor. O que mais seduz vocês. Não quer dizer que

só vão fazer aquilo que lhes seduz, porque vocês têm que sobreviver.

Olhares – Queria agradecer a Ana. No Brasil, a gente deveria ter um museu nacional do teatro. Então essas histórias ficam apenas na nossa memória. A Ana tem uma grande carreira. Esteve com os maiores dramaturgos do país. Muitas coisas que fez reverberam na gente até hoje. Quando a gente faz, não tem noção do que vai atingir, aonde vai chegar. Isso diz muito sobre o teatro, sobre nossa função social e de como a gente tem sempre que pensar na nossa sociedade, pensar o outro, pensar onde estamos. Agradecemos por este encontro e por sua presença marcante na luta pela valorização do teatro, da arte e do papel social e cultural dos atores e atrizes.

Ana Lúcia – Quem tem que agradecer sou eu porque uma oportunidade como essa é rara. Eu fiz peças que queria tanto rever, mas lá atrás não existia a possibilidade de gravar em vídeo. De pouco tempo para cá, a gente passou a gravar as peças. Perde-se muito, mas pelo menos tem um registro. Nem um museu do teatro existe. Há uma cinemateca, com arquivos imensos. Eu acho que na Inglaterra há arquivos dos programas das peças, o que é fundamental. Nós moramos em um país que não tem apreço por duas coisas fundamentais para o desenvolvimento: educação e cultura. Isso sempre fica no último degrau de qualquer governo no Brasil. Em qualquer país europeu existe um grupo de teatro bancado pelo governo. Há orquestras sinfônicas. O que a gente tem aqui? A Orquestra Sinfônica no Rio tem muitas dificuldades para manter uma programação contínua. Em São Paulo, há uma grande sala de concerto, uma grande orquestra que é a Osesp. Dá para se contar nos dedos ações nesse sentido. Companhias de dança, pouquíssimas, e o pessoal continua com uma dedicação absoluta a trabalhar em pequenas companhias, sempre por esforço próprio, nunca como parte de uma atividade normal de uma sociedade, como é c a medicina, a literatura, como é qualquer outra atividade. Em outros países, até o prêmio Nobel é dado para pesquisadores da arte, da literatura. Existe dramaturgo que ganhou o Nobel. A arte e a educação são valorizadas. Você vai para Londres visitar o British Museum, e encontra pela rua uma professora puxando uma fila de uns 30 alunos pequeninos, uniformizados com caderninho na mão. Aí entram numa sala com um quadro de Van Gogh. A professora pede que eles sentem no chão e vai explicando a pintura, e eles vão anotando, porque depois vão discutir em classe. Há esse respeito. Nos EUA, toda escola tem aulas de arte, de dança, de música, de teatro e dali saem grandes artistas. Meu filho estudou em uma escola daqui que tinha três anos de teatro no currículo. Quando ele entrou e passou para essa fase do teatro eu fui falar com a professora, que me recebeu com muita festa. Falei: "Olha, estou aqui, à disposição. O dia que você quiser uma palestra comigo, bater papo com o pessoal..." Essa senhora nunca me chamou para nada. Eu ia ver as peças do meu filho. Essa senhora nunca levou os alunos ao teatro. Então uma pessoa da arte que não respeita aquilo que faz não vai dar certo. Eu acho que a gente precisa ter respeito pelo nosso trabalho.

Olhares – Uma coisa muito importante que precisamos lembrar sempre: a cultura, a educação, a formação, o estudo são necessidades básicas, sem as quais realmente não conseguiremos avançar enquanto país, enquanto civilização. O respeito pelo nosso trabalho, acima de tudo, nós é que devemos ter. Esse registro da história viva do teatro brasileiro é muito importante, ainda mais nesse contexto em que tudo já não tem mais importância. O trabalho do ator e da atriz de teatro é um trabalho efêmero. Quem viu, viu. Quem não viu, não viu. É importante perceber a força da nossa arte.

Ana Lúcia – A Coreia foi destruída ao longo de três anos de guerra, no início dos anos 1950, uma época desastrosa. Hoje ela está no topo. Durante toda a guerra, uma vida se mantinha no subsolo. Havia escola, do primário à formação universitária. O país estava se acabando, mas a educação continuava firme. Acabou a guerra, o que fizeram? Saíram do buraco para reconstruir o país.

No Brasil, nós temos uma língua maravilhosa, a língua portuguesa, riquíssima em vocabulário, que nos leva a qualquer imagem e, hoje em dia, num texto qualquer que se faz pela internet, você põe uma carinha, um dedinho... não estou falando que não possa existir isso, mas o que a gente não pode é se acostumar com o raso. A gente não nasceu para ficar no raso. Nascemos para crescer, para acrescentar. Cada um do seu jeito. Um gari tem que ser respeitado porque limpa a rua. Se ele não existisse ia estar uma sujeira absoluta. Você come um pãozinho estalando toda manhã porque o padeiro chegou às duas, três horas da manhã na padaria para fazer isso para você. Enquanto nós perdermos de vista esse respeito que cada ser humano deve ter com relação ao outro, vamos retroceder. A gente não nasceu para andar para trás. Tudo que a gente tem hoje foi fruto do trabalho de outras pessoas. Precisamos avançar e não estacionar. "Ah, isso aqui está bom." Essa é uma tendência de brasileiro: "Ah, mas é assim. Mas vamos tentar! Não, não... Por que não? Porque é assim." Nós não podemos nos contentar com o raso, com o pouco. Se você nasceu neste momento histórico tem que seguir em frente. Às vezes me dizem: "Ah, os anos 1960 eram tão melhores". Os anos 60 foram ótimos, mas eu estou em 2023. Então, é preciso se adaptar e continuar. Se eu ficasse nos anos 1960, eu estaria morta.

Bom, eu quero agradecer muito. Raramente tive essa oportunidade de falar com as pessoas, a não ser duas vezes em um programa da TV Cultura. Nunca fui chamada para esse tipo de bate-papo. É fundamental que vocês continuem com esse projeto. Vocês têm a sorte de ter Lígia Cortez, uma mulher fundamentalmente de teatro, como eram o pai e a mãe dela. É preciso dar continuidade, seguir em frente. De um jeito ou de outro. Respeitar o ser humano. Muito obrigada. Quero que vocês agradeçam à Lígia. Muito feliz por compartilhar com vocês um pouco da minha história. Se uma faísca ficou em uma pessoa vai ser ótimo. Assim como toda vez que entro em cena, se eu chegar naquela pessoa da fila "F" número 16 eu vou estar feliz, considero meu trabalho cumprido. A gente tem que pensar não no palanque com o presidente da República, mas qual é a nossa forma de agir com a família, com os colegas, com as pessoas do nosso bairro. Contribuir da melhor forma que pudermos para sua comunidade, fazer para a comunidade o que melhor sabemos. Tenho a consciência de que eu cumpro meu papel, porque pertenço a uma coletividade e tenho que fazer minha parte.

Obrigada.

FLUXO CONTÍNUO

JORGE ANDRADE: FRAGMENTOS BIOGRÁFICOS

Antonio Gilberto Porto Ferreira

Em arte, chamado Antonio Gilberto. Mestre em História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) do Centro de Letras e Artes (CLA) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Bacharel em Artes Cênicas/Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e em Psicologia (Clínica, Organizacional e Escolar), pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Doutorando do PPGAC/CLA da UNIRIO, com a pesquisa Jorge Andrade: a (des) construção da trajetória do dramaturgo, orientada pela Profa. Dra. Tania Brandão, na linha de pesquisa em História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA).

Resumo: Este artigo foi elaborado com o objetivo de apresentar ao leitor um breve painel da vida e obra de Jorge Andrade, consagrado como um dos principais dramaturgos brasileiros desde sua estreia em 1955, quando seu texto *A moratória* foi encenado pela Companhia Teatro Maria Della Costa. O autor também se destacou pelo seu trabalho na educação, jornalismo e na teledramaturgia.

Palavras-chave: Jorge Andrade; educação; dramaturgia; teledramaturgia.

JORGE ANDRADE: BIOGRAPHICAL FRAGMENTS

Abstract: This article was prepared with the aim of presenting the reader with a brief panel of the life and work of Jorge Andrade, established as one of the main Brazilian playwrights since his debut in 1955, when his text *A moratória* was staged by Maria Della Costa Theater Company. The author also stood out for his work in education, journalism and television dramaturgy.

Keywords: Jorge Andrade; education. dramaturgy; television dramaturgy.

Para se escrever sobre um meio é necessário senti-lo, até no sangue, e não poder viver nele.
Assim como para escrever sobre um ser humano é necessário compreendê-lo
a ponto de amá-lo.... e não poder fazer nada por ele – às vezes nem suportá-lo
(Gonçalves, 1964, p. 3).

Aluízio Jorge Andrade Franco nasceu em Barretos/SP em 21 de maio de 1922, filho dos fazendeiros Ignácio Lima Franco (1894-1956) e Albertina Junqueira de Andrade Franco (1899-1990). Seus pais, filhos de proprietários rurais, descendiam dos Junqueira, família do Sul de Minas que emigrara há cerca de duzentos anos para São Paulo. Foi criado na Fazenda Coqueiros, propriedade de seu pai, que se localizava próxima ao rio Pardo, dentro do perímetro de Barretos (atualmente município de Jaborandi). Ao contrário das outras crianças que como ele viviam em uma fazenda, Jorge não tinha como esporte preferido laçar bezerros. Desde a tenra idade preferia ler às escondidas velhos livros de história. Ninguém o entendia. Para que essas leituras se o objetivo era a terra, a fazenda, o café?

Era o filho homem mais velho, de cinco filhos (dois meninos e três meninas), que Ignácio e Albertina tiveram como frutos de seu casamento. Desde cedo, o desentendimento e a incompreensão o separavam cada vez mais do pai, que via nele o sucessor, o homem que mais tarde seria o chefe, o patriarca da família, o dono da terra. Com sete anos, Jorge assistiu ao desespero do avô materno diante da crise de 1929 e a perda da Fazenda Santa Genoveva. Foram cenas que marcaram sua vida e que posteriormente foram mostradas no palco através de seu trabalho como dramaturgo. Realizou seus primeiros estudos no Liceu Rio Branco de São Paulo, terminando o curso secundário no Ginásio Municipal de Bebedouro. O menino cresceu e a fazenda Coqueiros diminuiu de trinta mil alqueires para apenas sessenta. A vida continuava sem perspectivas, com pai e filho juntos sem se compreenderem. Até os vinte anos, Jorge Andrade suportou essa realidade asfixiante e monótona. Em 1940 partiu para São Paulo rumo à Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, no Largo de São Francisco, destino de todos os filhos de fazendeiros. Permaneceu na Faculdade por dois anos e logo percebeu sua falta de talento para ser advogado e abandonou o curso. Após tentar cursar a escola de cadetes em Fortaleza e trabalhar em um banco em São Paulo, Jorge Andrade retornou para a fazenda de seu pai, onde trabalhou como fiscal de café até 1950. Essa experiência proporcionou ao autor um contato direto com os camponeses, com os quais compartilhava seu amor pela terra. Suas atividades rurais eram divididas com as leituras, que cultivava desde a infância, e com escapadas à capital, onde assistia a espetáculos de ópera, teatro e concertos de música erudita. Mas a convivência com a família, principalmente com o pai, tornou-se insuportável para Andrade que, no segundo semestre de 1950, após uma discussão violenta com ele, decide romper com seu universo familiar e partir para o mundo em busca da sua identidade.

Antes de ir para Santos, onde pretendia embarcar em um navio com destino ao exterior, Andrade passou por São Paulo e decidiu assistir, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), à peça *Anjo de pedra,* de Tennessee Williams, direção de Luciano Salce (1922-1989), com Cacilda Becker (1921-1969) protagonizando o espetáculo. Como ficou muito emocionado com o trabalho da atriz, resolveu procurá-la ao final da apresentação. No camarim, depois de perceber as angústias do rapaz, Cacilda convidou-o para uma conversa no dia seguinte em seu apartamento. Jorge compareceu, apesar da sua timidez, e relatou à atriz suas dúvidas e questões em relação à possibilidade de optar pelo teatro como sua profissão, como um canal de expressão para sua sensibilidade. Cacilda Becker, então, o aconselha a entrar para a Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), fundada por Alfredo Mesquita (1907-1987), que funcionava no segundo andar do TBC. E embora o curso da Escola fosse para formação de atores, segundo vários relatos de Jorge Andrade, a atriz o advertiu que o futuro dele não seria como ator e sim como dramaturgo.

A intuição de Cacilda Becker estava correta. Já no primeiro ano de curso na EAD, Jorge Andrade escreveu *O telescópio*, que recebeu o Prêmio Fábio Prado de Teatro, o mais importante prêmio literário na época em São Paulo. O excelente programa

da Escola, além das disciplinas teóricas e práticas do Curso de Interpretação, promovia anualmente a realização de Seminários, com autores e diretores convidados e os Cursos para Formação de Escritores Teatrais, que foram fundamentais para a formação do dramaturgo Jorge Andrade. Em vários depoimentos e entrevistas, o autor registrou o quanto a EAD foi determinante para sua vida:

> Quem me ensinou realmente teatro foi a Escola de Arte Dramática – Décio de Almeida Prado, Paulo Mendonça, Sábato Magaldi. [...] Foi lá estudando teatro, estudando texto, desde a Grécia antiga até hoje, lendo tudo o que era possível sobre teatro, me apaixonando por Ibsen, Tchekhov, que eu me formei. [...] Sou um produto autêntico da EAD (Andrade1984, p. 16-17).

Quando terminou o curso da EAD em 1954 o autor já tinha algumas peças escritas, inclusive *A moratória,* considerada por muitos críticos sua obra-prima, que foi escrita em três semanas, durante o último ano do curso.

> *A moratória* é um texto autobiográfico, na medida em que o protagonista é uma recriação do avô materno do dramaturgo, às voltas com a crise do café, naquele ano de 1929. Jorge aproveitou a flexibilidade dos planos da realidade, da memória e da alucinação, já desenvolvidos por Nelson Rodrigues em *Vestido de noiva*, jogando de forma original habilíssima com os planos do presente (1932) e passado (1929), distante tanto da cronologia linear como do simples flashback. A ponto de uma cena do passado parecer, muitas vezes, um acréscimo na dinâmica do presente. O presente estaria a preparar algo que ocorreu no passado (Magaldi, 2006, p. 83).

A montagem pioneira de *A moratória* estreou em 1955, produzida pelo Teatro Popular de Arte, companhia da atriz Maria Della Costa (1925-2015) e de Sandro Polônio (1921-1995), com direção e cenografia de Gianni Ratto (1916-2005) e elenco[1] encabeçado por Fernanda Montenegro. O espetáculo, apresentado no Teatro Maria Della Costa (TMDC), em São Paulo, alcançou grande sucesso junto à crítica e Jorge Andrade foi consagrado como a maior revelação de nossa dramaturgia naquele ano.

A pesquisadora, professora e crítica teatral Tania Brandão considerou que "muito do encanto da peça é derivado de sua habilidade para lidar com o tempo e a discussão de seu impacto sobre as pessoas, alquimia patente na concepção da cena". (Brandão, 2009, p. 294).

O telescópio estreou no Rio de Janeiro, em 1957, com direção de Paulo Francis (1930-1997) e cenografia de Gianni Ratto. A peça de Andrade abria o programa produzido pelo Teatro Nacional de Comédia (TNC) que levava ao público, na mesma noite, mais dois textos nacionais: *Jogo de crianças,* de João Bethencourt (1924-2006) e *Pedro Mico,* de Antônio Callado (1917-1997). Em 1958, Jorge Andrade estreou no TBC com a tragédia *Pedreira das almas,* que foi encenada em comemoração aos dez anos da Companhia de Franco Zampari (1898-1966). A montagem, dirigida por Alberto D´Aversa (1920-1969), recebeu elogiosas críticas, mas não agradou ao público.

O sucesso veio com a encenação de *A escada,* no TBC em 1961, com a direção de Flávio Rangel (1934-1988), que permaneceu quatro meses em cartaz, e com *Os ossos do Barão*, produzida em 1963, dirigida por Maurice Vaneau (1926-2007), que se tornou o maior sucesso de bilheteria do TBC. O espetáculo ficou em cartaz em São Paulo de 8 de março de 1963 a 8 de março de 1964.

Jorge Andrade se considerou injustiçado pela recepção negativa que *Vereda da salvação* recebeu tanto do público quanto da crítica. Segundo o autor, a incompreensão foi a responsável pelo fracasso da temporada da montagem de *Vereda da salvação*, em 1964, também pelo TBC. Atacado pelas duas correntes políticas que disputavam a liderança do mundo intelectual, a esquerda e a direita, e desamparado pela crítica, Andrade assistiu à retirada de

cartaz do espetáculo dirigido por Antunes Filho (1929-2019) depois de permanecer no palco do TBC por somente 24 dias.

Preferindo não fazer concessões, o dramaturgo continuou elaborando suas peças sem se preocupar com o número de personagens e com os problemas técnicos que seriam enfrentados pelos diretores, cenógrafos e produtores ao encenarem seus textos. Isso explica, de certa forma, o fato de várias de suas peças não serem montadas, como por exemplo *O sumidouro*, que continua inédita no teatro profissional.

A peça *Rasto atrás*, vencedora do III Concurso de Dramaturgia (1966) realizado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), foi produzida no Rio de Janeiro pelo TNC e estreou no dia 26 de janeiro de 1967, levando para o palco 49 profissionais (entre atores, figurantes e músicos), sob a direção de Gianni Ratto. O espetáculo, uma superprodução para a época, conquistou o sucesso de crítica e público, permanecendo quatro meses em cartaz na Sala Machado de Assis do TNC (hoje Teatro Glauce Rocha), realizando sessões duplas às quintas, sábados e domingos, muitas vezes com lotação esgotada.

Senhora na boca do lixo, estreou em 1967, em Lisboa, em uma produção da Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro. No Brasil a peça censurada conseguiu ser liberada e estreou no Rio de Janeiro em 1968, com produção da atriz Eva Todor, que protagonizou o texto de Andrade que permaneceu em cartaz no Teatro Gláucio Gil durante quatro meses.

As dez principais obras dramáticas de Jorge Andrade, escritas entre 1951 e 1969, foram reunidas pelo autor, formando um ciclo histórico, por ele denominado *Marta, a árvore e o relógio*, publicado em um único volume pela editora Perspectiva, em 1970. Por opção do autor, a publicação obedeceu a cronologia histórica dos enredos.[2] Em uma entrevista para *O Estado de S. Paulo*, Andrade explica algumas decisões em relação à publicação:

> Cada peça está no lugar que deveria ocupar, na sequência de uma exigência interna da história, não na ordem do aparecimento de cada uma delas. (...) Gostaria que ficasse claro que *Marta, a árvore e o relógio* não é um volume com peças escolhidas ou *teatro até agora*, mas um livro que conta uma história, não em dez capítulos, mas através de dez peças teatrais. Portanto é a conclusão do ciclo, do painel paulista que eu me havia proposto fazer; mais do que isso, é o resultado de 19 anos de um trabalho que procurava alcançar um objetivo fundamental: compreender uma realidade e atuar nela (Andrade, 1970a, p. 12).

Fazem parte da publicação estudos críticos assinados por Anatol Rosenfeld (1912-1973), Décio de Almeida Prado (1917-2000), Sábato Magaldi (1927-2016), Antonio Cândido (1918-2017) e Osman Lins (1924-1978), entre outros.

O ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, tanto pelos temas levados à cena quanto pelas rupturas e inovações apresentadas e pela diversidade dos estilos dramatúrgicos percorridos, é considerado no seu conjunto, por Anatol Rosenfeld, uma obra

> [...] única na literatura teatral brasileira. Acrescenta à visão épica da saga nordestina a voz mais dramática do mundo bandeirante. É única, esta obra, pela grandeza da concepção e pela unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central, mantido durante longos anos com perseverança apaixonada, de devassar e escavar as próprias origens e as da sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte e de que contudo, tende a apartar-se, precisamente mercê da própria procura de um conhecimento cada vez mais aguçado e crítico, que situa este grupo na realidade maior da nação. (Rosenfeld, 1982, p. 101-102).

A dramaturgia de Jorge Andrade surge no panorama teatral brasileiro no início da segunda década do século XX, exatamente 12 anos depois de

um dos marcos do teatro brasileiro, a montagem de *Vestido de noiva,* de Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski no Rio de Janeiro em 1943 e produzida pelo grupo amador Os Comediantes. Segundo Sábato Magaldi *A moratória* foi "a primeira contribuição marcante à dramaturgia brasileira, desde a estreia de *Vestido de noiva*" (Magaldi, 2008, p. 98).

Outros importantes dramaturgos se destacaram na segunda metade de 1950 e no início dos anos 1960: Ariano Suassuna (1927-2014), com o *Auto da Compadecida*[3] apresentada no Rio de Janeiro em 1957, Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), que estreia *Eles não usam black tie,* em 1958 no Teatro de Arena/SP, *Gimba*, em 1959 no TMDC/SP e *A semente,* em 1961 no TBC/SP, Oduvaldo Viana Filho (1936-1974), com *Chapetuba Futebol Clube* no Teatro de Arena/SP em 1959, Augusto Boal (1931-2009), que estreia *Revolução na América do Sul*, no Teatro de Arena/SP em 1960 e Dias Gomes (1922-1999), que em 1960 estreia no TBC *O pagador de promessas*. Autores que, segundo Décio de Almeida Prado, "tinham em comum a militância teatral e a posição nacionalista" (Prado, 2009, p. 61). Sobre a questão do nacionalismo que caracteriza o trabalho desses escritores, Prado exemplifica a forma como essa questão se apresentava na dramaturgia desses autores:

> Quanto ao nacionalismo, todos o representavam, seja por inclinação política, seja por retratar em cena aspectos menos conhecidos ou menos explorados dramaticamente no Brasil, seja, enfim, pela simples presença em palco de suas peças, o que, em face do predomínio de repertório estrangeiro, significava sempre uma tomada de posição, se não deles, ao menos das empresas que os encenavam. Começava-se a apostar no autor brasileiro, como antes se apostara na possibilidade de se fazer espetáculos modernos entre nós (Prado, 2009, p. 61-62).

Foram matérias-primas do teatro andradino, a história dos seus ancestrais, seus conflitos como filho de um fazendeiro que não compreendia sua sensibilidade e visão de mundo, o homem brasileiro dentro do seu contexto socioeconômico, temas com os quais Jorge Andrade vai tecer a sua dramaturgia, com uma acentuada visão crítica e humanista. Sua obra teatral registra quatro séculos da história do nosso país, retratando o início, o apogeu e a decadência de um importante ciclo econômico e social do Brasil, mais especificamente do Estado de São Paulo. Pela primeira vez na dramaturgia brasileira, foi criado um painel histórico como o *Ciclo*, formado pelas dez peças escritas pelo autor desde sua entrada na EAD.

Se no romance o ciclo da cana de açúcar foi retratado por José Lins do Rego (1901-1957), a saga do cacau por Jorge Amado (1912-2001) (Magaldi, 2006, p. 83) e a história do Rio Grande do Sul, da época das missões jesuíticas até o final da era Vargas, por Érico Veríssimo (1905-1975), coube à dramaturgia de Jorge Andrade o registro do ciclo do café, desde sua origem até sua decadência. Sábato Magaldi destaca que os textos principais de Andrade "fixam instantes decisivos do itinerário do país, ressaltando sempre a luta pela emancipação dos oprimidos. Mesmo as primeiras obras, inspiradas realisticamente em episódios autobiográficos, privilegiam a lucidez da análise, evitando engodos mistificadores" (Magaldi, 1994).

Assim como o autor recebeu a influência de seus professores na EAD, citados anteriormente, foi também motivado por Antonio Cândido, que entrou em sua vida quando Jorge ganhou o *Prêmio Fábio Prado* com *O telescópio*, e influenciou a "sua visão do mundo e da compreensão do homem brasileiro" (Andrade, 1984, p. 19). Intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Gilberto Freyre (1900-1987) e Caio Prado Júnior (1907-1990), também fizeram parte da sua formação como dramaturgo. Sobre a inspiração que Jorge Andrade recebeu por meio da obra de outros dramaturgos, o autor declarou:

> Em primeiro lugar, não há originalidade depois dos gregos. Todo mundo sofre influência de alguém. Os temas são apenas retomados e vistos pela ótica do tempo de cada um. Assim, não me julgo original e sei que sigo caminhos já trilhados. Reconheço que sofro influência de alguns escritores e posso citar três como fundamentais na minha dramaturgia: Arthur Miller, Eugene O´Neill e o insuperável Tchékhov. Considero *A longa jornada* [Noite Adentro] de O´Neill, a obra teatral do século [XX]. Arthur Miller sempre me incentivou com seu teatro, e Tchékhov é quem admiro acima de tudo. Sem me julgar com o mesmo valor literário, acho que faço o que ele fez com a Rússia: registro a morte de um Brasil que não tem mais razão de ser. (Steen, 1981, p. 124-145).

Entre 1960 e 1980, Andrade escreveu, entre alguns intervalos, textos onde procurou colocar em cena uma temática atual. Pertencem a esse período de sua dramaturgia as seguintes peças teatrais: *Os vínculos*, texto escrito em 1960 com a parceria de Clô Prado (1900-1974), *A receita* (escrita para o espetáculo *Feira paulista de opinião*, 1968), *O incêndio* (iniciada em 1962, concluída e publicada em 1978), *O mundo composto* (1972, publicada em um encarte na revista *Realidade*), *Milagre na cela* (1977, publicada no ano seguinte), *A zebra* (1978), *A loba* (1978), *Lady Chatterley em Botucatu* (1979) e *A corrente* (1980, espetáculo que reunia três peças em um ato dos autores: Consuelo de Castro (1º Elo: *Proletários*) , Lauro César Muniz (2º Elo*: Classe média*) e Jorge Andrade (3º Elo: *Alta sociedade*). A professora Catarina Sant´Anna durante sua pesquisa de doutorado, que abordou os aspectos da metalinguagem no teatro andradino, localizou no acervo do autor, na época ainda sob a guarda da viúva, Helena de Almeida Prado, fragmentos de textos, sinopses, peças inacabadas ou que foram reaproveitadas com outros títulos. Pela lista[4] que Catarina Sant´Anna revelou, podemos constatar a motivação de Jorge Andrade em escrever novos textos, que futuramente seriam concluídos (Sant' Anna, 2012). Em 1978, Andrade lançou *Labirinto*, seu único romance, relato autobiográfico, que mistura uma profunda reflexão sobre suas memórias e existência, com narrativas de suas viagens como repórter.

De 1973 a 1982 realizou trabalhos para a televisão, escrevendo novelas e adaptações da literatura para os programas *Telerromance* e *Teleconto* da TV Cultura de São Paulo. A sua contribuição para a teledramaturgia foi relevante, principalmente pela profundidade humana e crítica de seus textos. Podemos destacar as telenovelas *Os ossos do Barão* (1973/1974, uma adaptação do autor de duas peças teatrais que escreveu nos anos 1960, *A escada* e *Os ossos do Barão*, *O grito* (1975/76), ambas produzidas pela TV Globo, *Gaivotas* (1979/TV Tupi) e *Ninho da serpente* (1982/TV Bandeirantes).

Jorge Andrade foi professor e supervisor da área de teatro do Ensino Vocacional da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, no Ginásio Estadual Vocacional de Barretos, por dois anos e meio e, em São Paulo, no Colégio Vocacional Oswaldo Aranha, no período de 1966 a 1969. Lecionou também *Dramaturgia*, disciplina do Curso de Dramaturgia e Crítica, na ECA/USP, em 1968.

Como jornalista escreveu para as revistas *Visão* (1958 a 1960), *Realidade* (1969 a 1973) e para a *Folha de S. Paulo* (1979). Na *Realidade*[5] realizou reportagens que retrataram o homem brasileiro, rural e urbano, nas diversas regiões do país, revelando problemas complexos do nosso país, até hoje não enfrentados e resolvidos. Também escreveu importantes *Perfis* de vários intelectuais e artistas que entrevistou, como Wesley Duke Lee, Murilo Mendes, Gilberto Freyre, Bento Prado, Sérgio Buarque de Holanda e Érico Veríssimo. Importante registrar que seus textos como jornalista, sua obra teatral e sua teledramaturgia enfrentaram a Censura da Ditadura Militar no Brasil, desde 1964, intensificada a partir de dezembro de 1968, quando foi decretado o Ato Institucional Nº 5 (AI-5).

Além de *Senhora na boca do lixo*, o autor teve mais dois textos censurados, *A receita* e *Milagre na*

cela. *A receita*, peça em um ato, foi apresentada com mais 5 textos de outros autores, no espetáculo *Feira Paulista de Opinião*[6], produção do Teatro de Arena, com direção de Augusto Boal. A *Feira*, apesar dos 84 cortes, estreou no dia 5 de junho de 1968 em São Paulo no Teatro Ruth Escobar. Após a estreia o espetáculo foi interditado originando um grande movimento contra a Censura, por parte da classe teatral. *Milagre na cela*, peça em dois atos, que tem como tema a tortura, provocou uma intensa crítica ao autor que foi atacado pela direita, pela esquerda, pela Igreja Católica e por parte dos intelectuais que consideraram a peça inferior à qualidade dos textos anteriores do dramaturgo. *Milagre na cela* foi publicada em 1978, e sua primeira montagem só ocorreu em 1982, no Rio de Janeiro, em uma produção do grupo teatral Barr.

No período de 1977 a 1979, Jorge Andrade trabalhou como Consultor Cultural da Prefeitura de São Bernardo do Campo. Apesar da diversidade de suas atividades, Andrade se definia como um dramaturgo comprometido com a história e a realidade brasileira e defendia sua posição em relação ao teatro:

> Eu só entendo o teatro como uma representação viva de um fato, e nesse fato o personagem principal deve ser sempre o homem. O homem brasileiro, já disse que, se a arte não registra o homem, no tempo e no espaço, para mim não é arte, não é teatro, não é literatura, não é nada. As gerações futuras vão querer saber como o homem brasileiro pensava, como vivia, como trabalhava, como lutava. Penso que essa é a missão principal, essencial, da arte e do teatro. Foi dentro desse pensamento que me ocupei de registrar a história do homem paulista, nos quatrocentos anos de história de São Paulo, desde as Bandeiras até o ciclo industrial, até o momento atual. Foi aí que descobri a opressão, a tortura, a desumanidade, a vontade de desumanização do homem. Mas sem maniqueísmo, isto é, sem perder a perspectiva também do homem que tortura. Ele também faz parte dessa mesma realidade. O maniqueísmo não leva à compreensão da realidade social. Uma pessoa é torturada por um motivo, uma pessoa tortura por um motivo também. Os dois fazem parte da mesma organização social. (Steen, 1981, p. 143).

Sua obra foi analisada pelos principais nomes da crítica literária e teatral do século XX, que o colocam em um lugar de destaque na história da dramaturgia brasileira moderna. Jorge Andrade recebeu inúmeros prêmios pelo reconhecimento da excelência de suas peças teatrais.[7] São de grande relevância para o conhecimento e compreensão da obra teatral andradina várias pesquisas no âmbito acadêmico.[8]

A pesquisadora e professora Elizabeth R. Azevedo, que examinou a obra dramática de Jorge Andrade, sob o ponto de vista dos recursos estilísticos utilizados pelo autor (do realismo das primeiras peças aos recursos épicos e expressionistas utilizados nos últimos textos), considera que:

> Jorge Andrade criou uma obra que, em função da temática trabalhada e dos recursos manipulados (tanto épicos como expressionistas) reserva o papel central ao metateatro. A presença de um *alter ego* [o personagem Vicente presente em *A escada*, *Rasto atrás* e *O sumidouro*] claramente identificado que veste a pele de dramaturgo só reforça a convenção teatral. É nesse metateatro que as linhas do realismo, do épico e do expressionismo se unem e fazem da obra andradina um fenômeno único no teatro brasileiro. O autor consegue expor não só o drama das personagens, mas também os dilemas nacionais, seus próprios conflitos pessoais e as estruturas do fazer teatral. (Azevedo, 2014, p. 182).

Seu trabalho na educação, jornalismo e teledramaturgia, foi também reconhecido pela profunda visão humanista, pelas inovações e críticas, promovidas por ele nas áreas em que atuou profissionalmente.

Casou-se em 1956 com Helena de Almeida Prado, com quem teve 3 filhos: Gonçalo (1959),

Camila (1962) e Blandina (1965). Além de esposa e mãe de seus filhos, foi uma referência crítica da obra do companheiro. A primeira leitura e comentários sobre os textos de Jorge Andrade eram realizados, a pedido dele, pela esposa, com quem viveu em uma profunda relação de companheirismo, até o final de sua vida. Andrade nunca omitiu a importância da esposa em sua vida:

> Ela [Helena de Almeida Prado] é um ser humano maravilhoso, que se empenhou a fundo na minha carreira de escritor. Mas, mais do que isso, quando me casei com ela, a caravela de Martim Afonso de Souza ancorou inteirinha na minha mesa de trabalho: Helena descende, por parte de pai e de mãe, das 16 famílias que vieram com Martim Afonso de Souza [...] E foi assim que no meu universo entrou um universo que é profundamente paulista e brasileiro, sobre o qual comecei a pensar, que me fascinou e enriqueceu uma linha dramatúrgica que eu já tinha. [...] A família da minha mulher, Almeida Prado, é uma família urbana, uma família já estratificada, que tem o conceito e a consciência de pertencer a uma história, de dominar esta história, de tê-la toda em sua memória. A outra, os Junqueira, [família de Jorge Andrade] pertence também à história de São Paulo, mas no campo. E as duas se entrelaçaram e a gente encontra Almeidas Prados iguais aos Junqueiras. (Andrade, 1984, p. 16).

Jorge Andrade faleceu no dia 13 de março de 1983, no Hospital do Coração em São Paulo em consequência de um edema pulmonar agudo. Foi velado no Teatro Municipal e sepultado no Cemitério São Paulo.

Após seu falecimento, Andrade foi homenageado em Barretos, como patrono de dois teatros: o primeiro no Grêmio Literário e Recreativo de Barretos, e o segundo teatro que recebeu seu nome pertence a UNIFEB (Centro Universitário da Fundação Educacional de Barretos). A Academia Barretense de Cultura homenageou postumamente o autor tornando-o patrono da cadeira de número seis. Bienalmente a Academia realiza, desde 1984, o Concurso Nacional de Contos *Prêmio Jorge Andrade*. No ano em que o autor faleceu foi homenageado pelo Governo do Estado de São Paulo que denominou de *Jorge Andrade* a Escola Estadual de 1.º Grau do Parque Maria Helena, Subdistrito de Campo Limpo, na Capital. (Diário Oficial do Estado de São Paulo, 1984).

Em uma entrevista para divulgação da publicação do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, em 1970, Andrade confirmou o comprometimento com o seu trabalho:

> Incompreendido ou não, o meu trabalho é a minha crença e a minha adesão a uma ética que me prende ao ser humano e principalmente à parte anônima, não incluída na História, os vencidos por uma avidez econômica avassaladora. A solidão e incompreensão retratam a minha adesão, que é muito mais profunda, mais duradoura e mais ampla: a adesão ao Homem, que pode ser no futuro não a vítima que tem sido, mas o agente de sua História (Andrade, 1970b, p. 71).

Em 1976, em depoimento que concedeu ao Idart (Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira/SP), Jorge Andrade expressou o seu desejo de permanência por meio de sua obra:

> Eu sou um autor profundamente ambicioso, quero ficar. E quero ficar porque tenho um pensamento – eu acho que um homem só permanece vivo através de sua prole e do seu trabalho. Se ele não tiver prole e se ele não tiver trabalho que deixe para os outros, ele morre. A única morte do homem é esta. No mais continua vivo para sempre. Então, eu escrevi, escrevo, porque quero continuar vivo (Andrade, 2012, p. 92).

A obra de Jorge Andrade deve ser qualificada como monumental, pois a sua dramaturgia apresenta uma dimensão única na história do teatro brasileiro moderno. Tal dimensão pode ser observada tanto na materialidade dos textos, quanto na sua

estrutura conceitual. Assim, podemos apontá-la na extensão do conteúdo geral da obra (que retrata quatro séculos da história de nosso país, mais precisamente de São Paulo) e na estrutura da linguagem teatral das peças, elaboradas a partir de características expressionistas, épicas e do metateatro, aliadas em alguns textos, a projeções de filmes e slides, um recurso absolutamente inovador para a década de 1960. Jorge Andrade sempre procurou investigar a nossa História para promover por meio de sua obra uma reflexão a respeito do homem brasileiro no tempo e no espaço, com densidade, humanismo e originalidade. O teatro andradino provoca o espelhamento de uma realidade que rejeitamos assumir, refletir e transformar.

Referências

ANDRADE, J. As confissões de Jorge Andrade: depoimento concedido a Gianni Ratto, Décio de Almeida Prado, Ademar Guerra e Kati de Almeida Braga: primeira e segunda parte. **Boletim Inacen**, Rio de Janeiro: Inacen, 1984.

ANDRADE, J. Depoimento: entrevistadores Mariangela Alves de Lima, Lineu Dias e Carlos Eugênio (Idart, Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea/SP, 22 out. de 1976). *In*: AZEVEDO, E.; MARTINS, F.; NEVES, L. de O.; Viana, F. (org.). **Jorge Andrade 90 anos**: (re)leituras. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária: TUSP: Fapesp, 2012. v. 1.

ANDRADE, J. História narrada em ciclo teatral. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 12, 23 out. 1970a.

ANDRADE, J. O fim da jornada. **Veja**, São Paulo: Abril, 4 nov. 1970b.

AZEVEDO, E. R. **Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Edusp, 2014.

BRANDÃO, T. **Uma empresa e seus segredos**: companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo: IMESP, 20 dez. 1984.

GONÇALVES, D. O drama do café encontrou seu autor. **Visão**, São Paulo, 19 jun. 1964.

MAGALDI, S. A Procura de rasto atrás. *In*: MAGALDI, Sábato. **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MAGALDI, S. Jorge Andrade dramatiza o sentimento nativista. **Revista USP**, *[S. l.]*, n. 20, p. 138-143, 1994. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i20p138-143. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26912. Acesso em: 4 set. 2023.

MAGALDI, S. **Teatro em foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, D. de A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROSENFELD, A. Visão do ciclo: estudo da obra de Jorge Andrade. *In*: ROSENFELD, A. **O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SANT´ANNA, C. **Metalinguagem e teatro**: a obra de Jorge Andrade. São Paulo: Perspectiva, 2012

STEEN, E. V. Jorge Andrade. *In*: STEEN, E. V. **Viver e escrever**. Porto Alegre: L&PM, 1981. v. 3.

Notas

1 Elenco da primeira montagem de *A moratória*, produzida pela Cia. Maria Della Costa em 1955: Fernanda Montenegro (Lucília), Elisio de Albuquerque (Joaquim), Monah Delacy (Helena), Milton Moraes (Marcelo), Wanda Kosmos (Elvira) e Olímpio (Sergio Britto).

2 Peças do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*, publicadas na seguinte ordem cronológica: *As confrarias* (século XVIII), *Pedreira das almas* (séc. XIX, 1842), *A moratória* (séc. XX, 1929 e 1932), *O telescópio* (séc. XX, anos 1930), *Vereda da salvação* (séc. XX, anos 1960), *Senhora na boca do lixo* (séc. XX, anos 1960), *A escada* (séc. XX, anos 1960), *Os ossos do Barão* (séc. XX, anos 1960), *Rasto atrás* (séc. XX, a ação transcorre em vários anos entre as décadas de 1920 e 1960) e *O sumidouro* (séc. XVIII e anos 1960 do séc. XX).

3 *O Auto da Compadecida* foi escrita por Ariano Suassuna em 1955 e sua primeira montagem foi realizada pelo Teatro Adolescente do Recife, sob a direção de Clênio Wanderlei e apresentada no Teatro Santa Isabel em 1956. No ano seguinte, a montagem participa do Primeiro Festival de Amadores Nacionais, no Rio de Janeiro, uma iniciativa da Fundação Brasileira de Teatro, e conquista excelentes críticas e o aplauso do público.

4 Segundo a pesquisadora Catarina Sant´Anna (2012, p. 319), foram encontradas no acervo de Jorge Andrade várias obras projetadas, inacabadas ou reaproveitadas com outros títulos, elaboradas ao longo de sua carreira: *Sesmaria do rosário* (1957), *Os demônios sobem ao céu* (1957), *As moças da rua 14*, *Adão e as três serpentes* (1958), *Bico de pavão* (1961), *Allegro ma non tropo* (1963), *Os coronéis* (1964), *O sapato no living* (1967), *Barragem* (1968), *Usufruto* (1968), *O náufrago* (1968, *Os avaliados* (1968), *O professor subversivo* (1968), *Ressureição às 18 horas* (1977) e *Espécie de longa jornada noite adentro* (1984).

5 Sobre o trabalho de Jorge Andrade na *Realidade* destaco a pesquisa de doutorado de Terezinha Fátima Tagé Dias Fernandes: *Jorge Andrade: repórter Asmodeu* (Leitura do discurso jornalístico do autor na revista "Realidade") defendida no Departamento de Jornalismo da ECA/USP em 1998.

6 *1ª Feira Paulista de Opinião*: Espetáculo produzido pelo Teatro de Arena em 1968, com direção de Augusto Boal, reúne alguns dos mais atuantes dramaturgos do período, que escreveram peças em um ato, como Lauro César Muniz (*O líder*), Bráulio Pedroso (*É tua a história contada*?), Gianfrancesco Guarnieri

(*Animália*), Jorge Andrade (*A receita*), Plínio Marcos (*Verde que te quero verde*) e Augusto Boal (*A lua muito pequena e a caminhada muito perigosa*), além de compositores como Edu Lobo, Caetano Veloso, Ary Toledo, Sérgio Ricardo e Gilberto Gil, que criaram suas obras em torno da seguinte questão: O que pensa o Brasil de hoje? Elenco que estreou a *Feira* foi formado por Renato Consorte, Aracy Balabanian, Myriam Muniz, Cecília Thumin (que depois assinaria Cecília Boal), Rolando Boldrin, Luis Carlos Arutin, Luiz Serra, Zanoni Ferrite, Edson Soler, Antonio Fagundes e Ana Mauri. cf. 1ª Feira Paulista de Opinião, Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade/LITS. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

7 Jorge Andrade recebeu inúmeros prêmios e homenagens, sendo que o próprio, em seu currículo, destacou as seguintes premiações: Prêmio Fábio Prado Governador do Estado de Literatura, Prêmio Jornal do Brasil, Prêmio Jabuti, Prêmio Instituto Nacional do Livro, Prêmio do Serviço Nacional de Teatro, 3 Prêmios Saci do Jornal O Estado de S. Paulo, 3 Prêmios Molière/Air France, Prêmio Viagem aos Estados Unidos e a Portugal, diversos prêmios da Associação Paulista de Críticos Teatrais e dos Críticos Independentes do Rio de Janeiro. cf. curriculum elaborado por Jorge Andrade, Acervo Multimeios/CCSP.

8 Destaco os trabalhos publicados de Catarina Sant`Anna (*Metalinguagem e teatro*, Perspectiva, 2012); Elizabeth R. Azevedo (*Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*, 2014); e Carlos Antônio Rahal (*Jorge Andrade*: um dramaturgo no tempo-espaço. Perspectiva, 2015).

Recebido: 12/07/2023
Aprovado: 12/12/2024

FRAGMENTOS
O ENCENADOR-DRAMATURGO, O MATERIAL E A CORALIDADE

Marcelo Lazzaratto

Ator e diretor. É doutor e livre-docente pela Universidade de Campinas (Unicamp). Diretor artístico da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, desenvolve há 30 anos o sistema improvisacional Campo de Visão.

Resumo: este artigo tem como objetivo apresentar a dramaturgia cênica Fragmentos como texto teatral. Texto composto a partir da correlação de materiais de diversas disciplinas e artes que se configurou no espetáculo *Fragmentos*, uma produção do Teatro Cais 21 por mim concebido e estreado em março de 2023, em Palmela, Portugal. E apresenta o percurso de criação refletindo a respeito dos conceitos "encenador como dramaturgo", "material" e "coralidade". Este trabalho está inserido no projeto de pesquisa *Campo de visão*: coralidade e outros corpos, contemplado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) como Bolsa Pesquisa no Exterior (BPE), Processo 2022/05631-8.

Palavras-chave: dramaturgia cênica; encenador como dramaturgo; material; coralidade; Campo de Visão.

FRAGMENTS
THE DIRECTOR-PLAYWRIGHT, THE MATERIAL AND THE CHORALITY

Abstract: This article aims to present the scenic dramaturgy *Fragmentos* as a theatrical text. Text composed from the correlation of materials from different disciplines and arts that was configured in the show *Fragmentos*, a production of Teatro Cais 21 conceived and premiered by me in March 2023, in Palmela, Portugal. And it presents the creative path reflecting on the concepts "director as playwright", "material" and "chorality". This work is part of the research project Field of Vision: chorality and other bodies" awarded by FAPESP as a Research Scholarship Abroad (BPE).

Keywords: scenic dramaturgy; director as playwright; material; chorality; Field of Vision.

Há muita discussão a respeito da escrita para o teatro na atualidade. O longo e variado período chamado Teatro Pós-Dramático, termo concebido por Hans-Thies Lehmann, explodiu as estruturas convencionais da cena teatral e muito fortemente lançou um desafio à escrita da cena. Diversos teóricos e teatrólogos de várias regiões do mundo participam desse debate, cada qual defendendo pontos de vista coerentes e bem fundamentados, o que faz do tema algo vivo e interessante. Mas também serve como mais um elemento de comprovação de que a atualidade não comporta mais uma única definição para as diversas tendências. Há variados olhares para variadas possibilidades, todas coexistindo ao mesmo tempo. Não há mais possibilidade de se ter um único movimento artístico que defina esta época: a população mundial cresceu exponencialmente, o mundo globalizado oferece acesso à informação como nunca, as redes sociais deram voz a qualquer pessoa que se coliga a seus pares e assim pipocam inúmeras vontades advindas de outras tantas inúmeras necessidades que tendem a se manifestar de maneiras estéticas específicas. Que tipo de dramaturgia abarcaria todas essas vertentes? Ou melhor, que tipo de processo dramatúrgico daria conta de tamanha diversidade? Difíceis respostas.

Nos últimos quarenta anos criou-se um entendimento de pelo menos três grandes estruturas que possam abarcar essa variedade. Nota-se que teóricos como Josette Féral, Hans-Thies Lehmann, Silvia Fernandes, Patrice Pavis, Jean-Pierre Sarrazac, Anne Ubersfeld, Richard Schechner, Marco De Marinis, entre tantos outros, enveredam em suas análises e reflexões sobre a cena contemporânea por caminhos que nos apontam para essas estruturas que coexistem: *texto, texto performativo e texto espetacular*. Grosso modo, pois há sutilezas em cada um deles, *texto* seria o que comumente se entende por dramaturgia, um texto composto por alguém previamente à encenação; *texto performativo* seria aquele que imprime no papel os diversos acontecimentos da ação cênica com todas as suas estruturas; e *texto espetacular* seria a própria encenação não se configurando como texto escrito propriamente dito (De Marinis, 1997; Féral, 2008; Fernandes, 2010; Schechner, 1995; Ubersfeld, 2005). O dramaturgo, diretor e ator Carlos Canhameiro em seu doutorado intitulado "Pós-Dramaturgia" que tive o prazer em orientar, tece um elaborado estudo a partir dessa questão. Para os interessados sugiro sua leitura além, é claro, da leitura dos teatrólogos acima citados. Deixarei seus trabalhos apontados no quadro de referências.

Faço esse apontamento porque este trabalho não pretende discutir essa questão nem muito menos defender este ou aquele ponto de vista. Entretanto, descrevo aqui certo percurso que vivenciei e que certamente me orientou na escrita da dramaturgia de *Fragmentos*, razão maior desta publicação e que de certo modo opera na comunhão, ou melhor seria, na intersecção desses elementos, configurando o que hoje poderíamos chamar de dramaturgia cênica.

Na década de 90 do século passado fiz parte da Cia. Razões Inversas. Esse grupo de teatro tem Marcio Aurelio como diretor. Marcio fora meu professor no curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes (ECA – USP) e logo após minha formatura por ele dirigida me convidou a entrar na companhia que ele havia recém-criado com alunos formados na Universidade de Campinas (Unicamp). Em paralelo, ao longo da primeira metade daquela década, Marcio pesquisava e escrevia o seu doutorado, que veio a ter o nome *O encenador como dramaturgo*, trabalho que é possível ser encontrado na biblioteca da ECA. Este título muito diz respeito ao que realizei em *Fragmentos*. Este espetáculo teve em mim, o encenador, a figura que concebeu a cena com diversos elementos e com eles configurou um tipo de dramaturgia específica. Texto que conta com diversos elementos e apontamentos oriundos do que comumente se chama encenação. Mas, importante ressaltar, na verdade, ao eleger ou selecionar este ou aquele elemento para

a cena eu já pensava em dramaturgia ou, ao menos, em uma estrutura dramatúrgica da cena. Então, não sei ao certo o que veio antes, a peça que estreou em março de 2023 ou o texto que aqui apresentarei, mesmo que ele tenha sido colocado no papel depois da estreia do espetáculo. Texto, indicações, cenário, luz, atuação etc. Tudo o que foi criado, pesquisado e selecionado ao longo da criação do trabalho se endereçava a uma tessitura dramatúrgica. O encenador como dramaturgo.

Outro elemento que ajuda a compreender o caminho que percorri até aqui e que certamente iluminou o tipo de escolhas que realizei para este trabalho foi o conceito de "material". Ainda nos anos 1990, no dia a dia da Cia. Razões Inversas, falávamos muito das ideias e realizações de Bertolt Brecht a respeito do teatro em todas as suas facetas e, também, de Heiner Müller, dramaturgo sucessor crítico do mestre alemão. Importante dizer que Marcio Aurelio, àquela altura, era o grande encenador da obra de Müller no Brasil. Ainda nos anos 1980, havia montado *Eras*, um espetáculo que reunia três textos do dramaturgo alemão, e na ECA–USP *A missão* e *Mauser* esta que foi a montagem de minha formatura na Universidade. Brecht e Müller de certo modo utilizaram em seus trabalhos algo que Heiner Müller veio a definir com maior ênfase já nos anos 1970. A ideia de "material". Heiner Müller tira esse conceito de Adorno, que dizia:

> Do ponto de vista conteudal, o conceito de material é o que mais satisfaz à distinção mediatizada. Segundo uma terminologia finalmente adotada de um modo quase geral nos gêneros artísticos, chama-se assim ao que é formado. Não é a mesma coisa que o conteúdo; Hegel confundiu-os fatalmente. É o que se pode elucidar na música. O seu conteúdo é, quando muito, o que acontece, os episódios, os motivos, os temas, as elaborações: situações flutuantes. O conteúdo não está situado fora do tempo musical, mas é-lhe essencial e vice-versa: é tudo o que tem lugar no tempo. **Em contrapartida, o material é aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até às combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade; nessa medida, podem também as formas se transformar em material; portanto, tudo o que a elas se apresenta e a cujo respeito podem decidir.** A concepção espalhada entre os artistas superficiais acerca da escolha do material é problemática porque ignora o constrangimento do material e para um material específico, que impera nos procedimentos técnicos e no seu progresso. **A escolha do material, a utilização e a limitação na sua aplicação, são um aspecto essencial da produção. Mesmo a expansão para o desconhecido, o alargamento para lá do estado do material dado, é em larga medida uma função sua e da crítica que ele, por seu lado, condiciona.** O conceito de material é pressuposto por alternativas como esta: um compositor ou opera com sons inseridos na tonalidade e reconhecíveis em toda a parte como seus derivados, ou os elimina radicalmente; alternativa semelhante à da arte figurativa ou não figurativa, perspectivista ou aperspectivista. Nos próximos vinte anos, dever-se-ia tomar consciência do conceito de material, se se abstrair do hábito linguístico daqueles cantores que, atormentados pelo sentimento da sua musicalidade duvidosa, se vangloriam do seu material. Depois da teoria hegeliana da obra de arte romântica, subsiste o erro de que as formas teriam a ver com o pré-estabelecimento de formas predominantes e também com a obrigatoriedade dos materiais; **o alargamento dos materiais disponíveis, que escarnece das antigas fronteiras entre os gêneros artísticos, é apenas o resultado da emancipação histórica do conceito artístico de forma.** Este alargamento é, desde o exterior, muito sobrestimado; as recusas que não só o gosto, mas também o estado do material, impõem aos artistas, compensam-no. É extremamente escasso o material abstractamente disponível que pode ser utilizável de modo concreto, portanto, sem colidir com o estado do espírito. **O material também não é um material natural, mesmo se aos artistas se apresenta como tal, mas inteiramente histórico. A sua posição pretensa-**

> **mente soberana constitui o resultado do abalo de toda a ontologia artística e este declínio afecta igualmente os materiais. Eles não dependem menos das transformações da técnica do que esta dos materiais, que ela respectivamente elabora** (Adorno, 2008, p. 169, grifos próprios).

A longa citação é, a meu ver, válida pois se trata de um conceito complexo e nada melhor do que a fonte para nos dizer suas propriedades. Heiner Müller foi mestre em trabalhar com obras, temas, mitos, rearticulando-os a partir da ideia de "material". Hamlet foi um material em *Hamlemachine*, assim como Medeia em *Medeia material*, entre muitos outros textos. Para discutir, sublinhar, criticar e de certo modo trazer à cena o tempo em que vivia, desde as condições sociopolíticas e econômicas até o pensamento estético propriamente dito, Müller utilizava o material escolhido e o ressignificava em diálogo com outros materiais e acontecimentos contemporâneos.

Desse modo, no início dos anos 2000, já como diretor teatral, utilizei como material a obra *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago para encenar *A ilha desconhecida*, primeiro trabalho da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico da qual sou o diretor artístico, bem como o espetáculo *Loucura*, em que Gabriel Miziara e eu utilizamos o tema que deu título à montagem para processá-lo cenicamente em diálogo com diversos outros materiais textuais e sonoros, resultando em uma dramaturgia cênica inédita. De lá para cá, essa prática se mostrou potente em outros tantos trabalhos sejam profissionais como o espetáculo processual *Amor de improviso* (2003 a 2016), *Ponto zero* (2007) e *Diásporas* (2017), seja em montagens universitárias como *Enamorados* (2002) e *O cortiço* (2013).

Mas há um terceiro elemento fundamental que atravessa tanto o conceito de "encenador como dramaturgo" quanto o conceito de "material" e que é constituinte de toda minha jornada de artista pesquisador e que está no cerne dessa pesquisa contemplada pela FAPESP: trata-se do "Campo de Visão", sistema improvisacional coral e linguagem cênica que desenvolvo há mais de trinta anos e que, hoje posso afirmar, é a base de todos os meus trabalhos artísticos, seja na esfera da atuação seja na concepção da cena e, recentemente, também da escrita, pois nos últimos anos passei a me aventurar como escritor tanto de dramaturgias como de pequenos romances.

Digo isso pois o Campo de Visão adquiriu tamanha força em minha percepção de mundo e certamente nos diversos modos de trabalhar a cena, que tudo que crio, de certa maneira, está impregnado por ele. Porque ele é um sistema improvisacional que exercita a alteridade de maneira intensa e profunda, que tem na relação com o "outro" a própria razão de ser. Este artigo não é o espaço para destrinchá-lo em toda sua complexidade. Quem tiver interesse em saber mais a respeito indico o livro que publiquei *Campo de visão*: exercício e linguagem cênica (2011) e *Campo de visão*: um exercício de alteridade, no prelo, enquanto escrevo essas linhas, bem como dissertações e teses de pesquisadores que se interessaram por ele que deixarei também indicadas.

Por aqui digo que o modo de conceber a escrita da escritura cênica que resultou no texto *Fragmentos* se apoiou também no Campo de Visão, não nos seus aspectos fundamentais voltados ao trabalho do ator que a essa altura da jornada são os mais conhecidos pelos artistas da cena, mas sim nos aspectos de "fundo" que ao mesmo tempo o estruturam e são, ao fim e ao cabo, sua razão de ser.

Um desses aspectos é o seu sentido de coralidade. Recentemente escrevi para a tese de livre docência (está no prelo para publicação) o seguinte: "por ser coral ele vivifica em nós ancestralidades em que os indivíduos se compreendiam antes coletivamente do que individualmente. Ele nos faz lembrar que estamos sempre inseridos em algo maior do que nós mesmos, que fazemos parte de um todo. Que uma simples ação individual transforma o todo e que qualquer acontecimento transforma o indivíduo, sempre, irrevogavelmente. E que não

há problema nisso. Muito pelo contrário... estimula a compreender que nada é para sempre e que nada permanece sempre do mesmo modo. Que tudo flui e vibra, constantemente. Ele nos diz: sinta-se parte de um todo! Se você percebe que você sempre está inserido em algo, você se incandesce, se multiplica, porque você reconhece uma força que não depende só de si. Torna-se capaz de relacionar coisas, fazer associações, criar metáforas, tecer analogias. Assim, tudo fica mais rico e mais tranquilo de ser criado. O seu entorno está sempre acontecendo. Em tudo há acontecimento. Esteja receptivo a isso. Tudo é material para você se alimentar".

A prática continuada do Campo de Visão ao longo de trinta anos, sua aplicação em diversos trabalhos, seja como exercício ao trabalho do ator seja como linguagem cênica, ofereceram a mim um interessado entendimento de articular e estabelecer diálogo entre as diferenças, entre materiais diversos, porque conduzidos pela alteridade que busca através de uma percepção fina dos traços distintivos do outro, porosidade e conexão; mas que fique claro, por contiguidade e não por amálgama. Pois não se trata de unir, fundir em um só corpo, mas sim de se ter um só corpo composto por diferentes corpos, sejam eles corpos humanos ou no sentido metafórico, "corpos" poéticos.

O modo de conceber a cena regido pela coralidade que o Campo de Visão instiga, faz o condutor do trabalho estar sempre voltado para os outros que o cercam e atento a qualquer indício e faísca que possam ser potentes à criação. Qualquer gesto dos atores, um específico tom de voz, o modo de andar ou de sentar, a altura da voz, sua articulação; o modo de abaixar, de correr, andar em cena e girar; o modo de permanecer, o controle do foco de atenção bem como o manuseio de algum objeto; o modo de sentar em uma cadeira ou de encher um copo d'água; a voz que soa quando canta, sua afinação, sua escuta, bem como o modo com que ele se relaciona com os outros companheiros de cena ou com o material que o condutor lhe oferece como uma música, uma "marca", um trecho de texto; a utilização do repertório próprio em diálogo com materiais para ele desconhecidos, a ênfase que dá a algum aspecto do texto quando o diz, bem como o não entendimento de algum trecho; a coragem de seguir em frente, a qualidade da reflexão a respeito do trabalho, o modo que propõe a criação de uma cena, um aspecto do personagem, uma ideia de linha de ação para que o outro realize e tantos outros detalhes que o condutor, diretor, encenador deve estar atento e relacionar dinamicamente para que o todo fique forte, ou melhor, para que os atores sintam/percebam/compreendam que há uma "cama" gerada por todos e por qualquer um que os sustenta e, assim, eles podem se engrandecer, se fortalecer e vibrar positivamente em cena, cheios de vitalidade. Sim, de vitalidade, o sentido de coralidade oferece aos indivíduos vitalidade! Pois sabem/sentem, conscientemente ou não, estarem inseridos em uma teia que ao mesmo tempo os ampara e os propulsiona à criação.

E há também os aspectos do trabalho da encenação com os outros elementos que a comporão que não somente o trabalho com os atores. O sentido de coralidade também oferece ao encenador, diretor, condutor dos trabalhos, uma percepção aguda dos diversos materiais que o ajudarão a instigar os atores e a compor a cena, para depois bem ordená-los em uma estrutura sensível de transmissão aos futuros espectadores. Por exemplo, entender que uma canção pode iluminar uma cena como um facho de luz branco em meio ao azul que a circunstância do tema propõe, como a cena *O ciúme*, em *Fragmentos*; ou ainda, também em *Fragmentos* na cena *Carta de amor*, um trecho de um poema de amor de Guilherme de Almeida ao som de Patti Smith somado a atitude "rock'n roll" do ator ao berrá-lo no microfone é dar voz a cada um dos materiais e fazê-los consoar conjuntamente. O encenador se mostrando aberto a ouvir cada um dos elementos os articula antes por um sentido de coralidade e não somente por seu desejo. O poema de Guilherme de Almeida deseja, assim como o microfone, a voz de Patti Smith e a atitude

do ator. E o encenador também deseja, todos desejam. A coralidade oferece espaço para que todos os desejos se manifestem e ao mesmo tempo dá um sentido a todos. Paradoxo lindo e que é processado e praticado com profundidade no Campo de Visão.

Pois bem, o espetáculo *Fragmentos* nasceu do interesse das atrizes que compõem a companhia portuguesa Teatro Cais 21, Júlia Prado e Ana Isabel Delgado, realizarem um espetáculo que tivesse o amor como tema. Propus a elas em um primeiro momento, ainda em 2022, *Fragmentos de um discurso amoroso*, do semiólogo francês Roland Barthes como norte do trabalho. Àquela altura, ainda não o havia escolhido como "material" central do processo. Era somente uma instigação a elas. Importante dizer que essa obra de Roland Barthes me acompanha desde o curso de Letras na Pontifícia Universidade Católica (PUC) nos anos 1980, e de tempos em tempos a revisito. No início dos anos 2000, fiz um trabalho, *Enamorados*, com uma turma do Teatro-escola Célia Helena usando essa obra para conceber o material pedagógico-artístico, bem como ela me ajudou a pensar e embasar o espetáculo *Amor de improviso*, da Cia. Elevador.

Ao longo de 2022, a cada encontro virtual com as atrizes do Cais 21, eu, no Brasil, elas em Portugal, a obra de Barthes foi se nos apresentando com tanta força e urgência que acabei por elegê-la como "material". E naquele momento ouvi a voz de Adorno: *"A escolha do material, a utilização e a limitação na sua aplicação, são um aspecto essencial da produção. Mesmo a expansão para o desconhecido, o alargamento para lá do estado do material dado, é em larga medida uma função sua e da crítica que ele, por seu lado, condiciona"*.

Queria ter Barthes mais uma vez me instigando, mas agora como um parceiro de criação. Se nos anos 1980 ele abriu os horizontes de um aluno de Letras, se no início dos anos 2000 ele me ofereceu e me ensinou vários elementos da linguagem para compor a cena, agora vinte anos depois me arvorei a tê-lo como parceiro de criação. Escrevi e compus tanto a cena espetacular quanto a dramatúrgica em diálogo com ele. Diálogo como afirmação e crítica. Diálogo é abrir-se ao imprevisto do outro. É impregnar-se do desconhecido que o conhecido carrega. E, assim, o processo de criação começou a se dar em seu sentido prático a partir da ideia do "encenador como dramaturgo".

Barthes, para compor sua obra, estabeleceu diálogo com diversos materiais como *'*, de Goethe; *Ligações perigosas*, de Chordelos de Laclos; *Falsa amante*, de Balzac; *O caminho de Guermantes,* de Proust; *Armance*, de Stendhal e, também, com reflexões de Freud, Lacan, Winnicott, Verlaine, Nietzsche e tantos outros,, que a lista aqui ficaria muito extensa. Seguindo seus passos me utilizei de diversas referências para tramar o material de Barthes com ênfase maior nos aspectos musicais que, posso mesmo dizer, serviram como argamassa sensível do trabalho, deixando de pé o jogo cênico.

Importante dizer que para além do arcabouço de referências que trago acumulado ao longo de muitos anos de trabalhos criativos, o fato de estrear esse espetáculo em solo português me ofereceu a prazerosa necessidade de pesquisar sonoridades e composições de artistas da cena lusitana. Desse modo, entre tantos pesquisados, selecionei para o espetáculo os compositores Luísa Sobral, JP Simões, João José Junior de Oliveira, Ubirailton Alves Ferreira e a cantora Carminho. Alguns outros como Salvador Sobral, Tereza Salgueiro e Michel Giacometti com sua importante pesquisa sobre a sonoridade dos cantos dos trabalhadores portugueses da terra ficaram de fora do espetáculo. Sobre o trabalho de Giacometti[1] certamente retornarei em um outro artigo que tenha a coralidade como centro. Aqui ela vem com força adjetiva à apresentação da dramaturgia cênica de *Fragmentos*.

Mesmo assim, aqui anuncio que o sentido de coralidade pode e deve transcender o jogo relacional entre humanos e se adentrar também como modo operacional de nos relacionarmos com tudo que possa vir compor a cena, seres animados e inanimados. Porque a coralidade agrega, coordena, embasa, permite que as partes que comporão o

todo se integrem porque adquirem ânima. O ator manipula o objeto ou é por ele manipulado? Essa resposta o Campo de Visão me ensinou há muitos anos. Claro que o primeiro sentido está na manipulação do ser animado sobre o inanimado, mas a prática constante de exercícios que estimulam a percepção e a sensorialidade nos levam a também compreender o oposto: o objeto é capaz de adquirir ânima e animar o indivíduo humano. A partir dessa noção e prática, a coralidade também passa a ser composta pelos objetos da cena, adereços, música, luz e espaço. Tudo integrado e interagindo com suas características próprias contribuindo para o todo.

Por fim, algo referente ao espaço em *Fragmentos* que foi tramado seguindo a mesma articulação sensível acima descrita. Imaginei que o encontro entre a didática semiológica de Barthes e os materiais por mim selecionados precisavam de um espaço ao mesmo tempo neutro e delimitado. Um espaço de investigação, de busca e de experimentação. Assim, elegi a lousa como material síntese para a encenação. Além de termos uma lousa em cena propriamente dita manipulada pelos atores à la Brecht e seus cartazes, fiz do próprio tablado do palco uma grande lousa preta sobre a qual todas as ações seriam "escritas" através dos corpos dos atores e suas ações, seus suores, dores e amores; como também pelos objetos. Uma lousa horizontal quadrada de 5mx5m é configurada pelos atores utilizando fita crepe. Gesto simples mas que nessa encenação adquire força de "gestus", pois essa simples ação é realizada pelos três atores conjuntamente, como um divertimento, em sintonia e com movimentos fluídicos em harmoniosa relação com *Perfect Day*, de Lou Reed que está soando no ar, anunciando que o espaço que estão delimitando será o espaço de experimentação, de jogo, de busca, de registro das descobertas, de anúncio dos problemas e dilemas humanos, de reflexão e que tudo será realizado por eles, pelos três, sem hierarquias, contribuindo cada qual com seu olhar, sua sensibilidade, sua argúcia e entrega, e se oferecendo genuinamente a compor o dilema que o outro venha a manifestar. Júlia Prado, Ana Isabel Delgado e David Andrade, os atores do espetáculo, se mostraram parceiros brilhantes ao longo do processo e se entregaram totalmente à investigação. *Fragmentos*, tanto a encenação como a dramaturgia aqui apresentada foram concebidas com eles e a partir deles para todos.

Essas escolhas vinculadas a outras tantas pequeninas, mas não menos importantes, que acontecem no dia a dia de ensaios e que não precisam ser manifestadas como discurso – aliás é próprio dessas se manterem nas sombras... aí reside sua potência – foram fundamentais na composição do texto *Fragmentos* e que, creio, dará uma ideia da tessitura pretendida pelo encenador dramaturgo ao se relacionar com o material *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, utilizando o sentido da coralidade proposto pelo Campo de Visão. Vamos a ele.

Fragmentos

dramaturgia cênica de Marcelo Lazzaratto

Textos – Roland Barthes e Marcelo Lazzaratto
Encenação – Marcelo Lazzaratto
Coralidade:
Parceiros diretos – Júlia Prado, Ana Isabel Delgado, David Andrade
Parceiros indiretos – Lou Reed, Glenn Miller, Carminho, Nick Cave, JP Simões, Patti Smith, Vangelis, Guilherme de Almeida, Tom Waits, Luisa Sobral, J. W. Goethe e Itamar Assumpção
Produção – Teatro Cais 21 (2023)

Prólogo

Luz – palco vazio. A atriz 2 entra com seu aparelho de telefone e uma pequena caixa de som. Conecta os aparelhos e faz soar Perfect Day, de Lou Reed.

Em seguida, a atriz 1 e o ator entram no espaço. Os três se cumprimentam. Claramente se conhecem, fazem parte de um mesmo grupo, são todos atores de

teatro se preparando para o trabalho que virá. Começam a preparar o espaço cênico. O espaço vazio começa a ser preenchido. Primeiramente delimitam uma área de 5mx5m com uma fita crepe. Depois, trazem das coxias todos os objetos que serão utilizados na peça e os dispõem do lado de fora do quadrado. A parte frontal deve ser reservada para sete copos e uma jarra d'água. Dentro da área delimitada colocam uma mesa com uma cadeira, centro fundo, uma cadeira à direita frente e um pedestal com microfone na frente esquerda. Essa sequência de ações deve durar o tempo exato de Perfect Day.

Quando a música termina, posicionam-se em torno da mesa. A atriz 2 se senta na cadeira. Mudança de luz. Da luz de serviço para uma luz cênica, claramente recortada e composta. Em seguida soa nas caixas de som In the mood*, de Glenn Miller.*

Atriz 1 – O discurso amoroso é hoje em dia de extrema solidão. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, depreciado, ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também dos seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). Quando um discurso é dessa maneira levado pela sua própria força à deriva do inatual, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma afirmação. Essa afirmação é em suma o assunto deste espetáculo que começa.

A atriz 1 passa a encher os dois primeiros copos com água. Importante: são sete copos – o primeiro deve ser preenchido totalmente, o segundo um pouco menos e assim por diante até que o último deve conter apenas uma gota de água.

Ator – Fragmentos de um discurso amoroso! O Dis-cursus é, originalmente, a ação de correr para todo lado, são idas e vindas, "passos", "intrigas" Com efeito, o enamorado não para de correr na sua cabeça, de empreender novas diligências e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso só existe através de lufadas de linguagem.

O ator enche de água mais dois copos.

Atriz 2 – Podemos chamar essas frações de discurso de figuras. Palavra que não deve ser entendida no sentido retórico, mas no sentido ginástico ou coreográfico; enfim, no sentido grego: *oxnua*, figura, não é o "esquema"; é, o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: aquilo que é possível imobilizar do corpo tensionado. Assim é o enamorado apressado por suas figuras. A figura é o enamorado em ação.

A atriz 2 enche os três últimos copos com água e deixa a jarra contendo o que sobrou de água ao lado do último copo.

Atriz 1 – Assim, este discurso será composto por fragmentos de figuras e o que aparecerá como título de cada figura não é sua definição, é seu argumento. Argumentum: exposição narrativa, sumário, pequeno drama, história inventada; acrescento: recurso de distanciamento, cartaz, à moda de Brecht.

Ator – A figura é, de certa forma, uma ária de ópera; ela é, se considerarmos ao extremo, uma "ária sintática", um "modo de construção".

Por exemplo, se o sujeito espera o objeto amado num encontro marcado, uma ária de frase passa repetidamente pela sua cabeça:

Atriz 2 – "Não é lá muito elegante se atrasar, não é?"

Atriz 1 – "Ele bem que poderia ter avisado."

Ator – pronto! A figura *À espera* já está formada. E nela, através dela, a emoção!

Ao pronunciar "a emoção" corta-se In the mood *e se insere* Moonlight Serenade*, de Glenn Miller, instantaneamente.*

Atriz 2 – Ao longo da vida amorosa, as figuras surgem na cabeça do sujeito apaixonado sem nenhuma ordem, porque dependem cada

vez de um acaso (interior ou exterior). Cada figura explode, vibra sozinha como um som despojado de toda melodia – ou se repete, até cansar, como motivo de uma música sempre igual.

Nenhuma lógica liga as figuras nem determina sua contiguidade: as figuras estão fora do sintagma, fora da narrativa, são Erínias; se agitam, se chocam, se acalmam, voltam, se afastam sem nenhuma ordem como um vão de mosquitos. O dis-cursus amoroso não é dialético; ele gira como um calendário perpétuo, uma enciclopédia afetiva.

Atriz 1 – Fragmentos de figuras que são solilóquios: assim se compôs este espetáculo. Porque não se trata de uma Narrativa que se encadeia a um fim. Não há romance aqui.

A Atriz 1 estala os dedos e imediatamente a música cessa.

Para me fazer entender: não se trata aqui de uma história de amor (ou da história de um amor). E muito menos que os deuses e as deusas nos livrem, de uma Filosofia do Amor.

Assim sendo é um enamorado que fala e que diz:

Ator ao microfone. Tenta falar e não consegue. Tenta uma, duas, três vezes e nada: bebe água do primeiro copo, convulsivamente. Quando ele volta ao microfone para, enfim, falar... a Atriz 2 diz e instaura a figura:

Angústia

Cena em azul profundo com foco sobre a mesa
O sujeito apaixonado sob o sabor de uma ou outra contingência se deixa levar pelo medo de um perigo, de uma mágoa, de um abandono, de uma reviravolta – sentimento que ele exprime sob o nome de angústia.
A Atriz 2 passa agir como "personagem" que descreve:

Esta noite voltei sozinha ao hotel; o outro decidiu retornar mais tarde. As angústias já estão lá, como o veneno preparado (o ciúme, o abandono, a inquietude); elas esperam apenas que passe um pouco de tempo para poder decentemente se declarar. Pego um livro e um sonífero, "calmamente".

O ator pega o segundo copo com água e o oferece para a Atriz 2 para que ela tome o sonífero.
Entra a música Werther, *de JP Simões.*

O silêncio deste grande hotel é sonoro, indiferente, idiota (ronrom longínquo das banheiras se esvaziando); os móveis, as lâmpadas são estúpidas, nada de amigável onde se aquecer ("estou com frio, voltemos à Paris"). A angústia cresce, observo sua progressão, como Sócrates falando, sentia aumentar o frio da cicuta; eu a escuto se nomear, sobressair, como uma figura inexorável do fundo das coisas que estão lá.

– (E se para que qualquer coisa aconteça, eu fizesse uma promessa?) Se ele aparecer no próximo minuto eu vou dizer que o amo.

O último acorde de piano de Werther *soa no ar. Quando termina, a Atriz 2 quebra o clima anterior e trocando de lugar com o Ator se dirige ao microfone dizendo:*

O psicótico vive sob o temor do aniquilamento. Mas o "temor clínico do aniquilamento já foi experimentado (...) e há momentos em que um paciente precisa que lhe digam que o aniquilamento cujo temor mina a sua vida já lhe ocorreu". O mesmo, parece, se passa com a angústia do amor: ela é o temor de um luto que já ocorreu, desde a origem do amor, desde o momento em que fiquei encantando. Seria preciso que alguém pudesse me dizer: (*A Atriz 2 olha para o Ator e diz:)* "Ei... Não fique angustiado, você já o perdeu. "

Soa no ar One more kiss, dear, *de Vangelis instaurando a nova figura:*

Adorável

Cena em azul claro, suave e foco sobre a mesa

Atriz 1 – Encontro ao longo da vida milhões de corpos; desses milhões posso desejar centenas; mas dessas centenas, amo apenas um. O outro pelo qual estou apaixonado designa em mim a especialidade do meu desejo.

Esta escolha, tão rigorosa que só retém o Único, estabelece, por assim dizer, a diferença entre a transferência analítica e a transferência amorosa; uma é universal, a outra é específica. Foram precisos muitos acasos, muitas coincidências surpreendentes (e talvez muitas procuras), para que eu encontre a IMAGEM que, entre mil, convém ao meu desejo. Eis um grande enigma do qual nunca terei a solução: por que desejo Alguém? Por que o desejo por tanto tempo, languidamente? É ele inteiro que desejo (uma silhueta, uma forma, uma aparência)? Ou é apenas uma parte desse corpo? E neste caso, que parte do corpo amado, cria em mim um fetiche? Que porção, talvez incrivelmente pequena, que acidente? O corte de uma unha, um dente um pouco quebrado, uma madeixa, uma maneira de fumar ao afastar os dedos para falar? Tenho vontade de dizer que todos estes relevos do corpo são adoráveis. Adorável quer dizer: este é meu desejo, tanto que único: "É isto! É exatamente isto (que eu amo)! "No entanto, quanto mais experimento a especialidade do meu desejo, menos posso nomeá-la; à precisão do alvo corresponde um estremecimento do nome; deste fracasso da linguagem, só lhe resta um vestígio: a palavra "adorável"(a boa tradução de "adorável" seria o ipse latino: é ele, é ele mesmo em pessoa).

Atriz 2 – Adorável é o vestígio fútil de um cansaço, que é o cansaço da linguagem. De palavra em palavra me esforço para dizer de outro modo o mesmo da minha Imagem, impropriamente o próprio de meu desejo: viagem ao término da qual minha última filosofia só pode ser reconhecer – e praticar a tautologia. É adorável o que é adorável. Ou ainda: adoro você porque você é adorável, te amo porque te amo. Assim, o que fecha a linguagem amorosa é aquilo mesmo que a instituiu: a fascinação. Pois descrever a fascinação não pode nunca, no fim das contas, ultrapassar este enunciado: "estou fascinado".

Enamorados anônimos

Cena em tom de luz de mercúrio.
Atriz 2 prepara a sala dos Enamorados Anônimos para a próxima sessão ao som de Franks Theme, *de Tom Waits. Quando tudo está pronto, escreve na Tabuleta – Enamorados anônimos – e diz a figura:*

ESCONDER. o sujeito apaixonado se pergunta, não se deve declarar ao ser amado que o ama (não é uma figura de confissão), mas até que ponto deve esconder dele suas "perturbações" (as turbulências) de sua paixão: seus desejos, suas aflições, enfim, seus excessos. Os óculos escuros!

Atriz 1 entra e diz:

Atriz 1 – Boa noite.

Atriz 2 – Boa noite. Como tem passado a semana?

Atriz 1 – Mais ou menos...

Atriz 2 faz sinal para Atriz 1 sentar-se.
Ator entra.

Ator – Boa noite. É aqui os... ?

Atriz 2 – Enamorados Anônimos, sim.

Ator – Isso.

Atriz 2 – Prazer, seja bem-vindo, pode se sentar.

Ator – Obrigado, com licença.

A música cessa. Dá-se o início da seção.

Atriz 2 – Boa noite, sejam bem-vindos aos Enamorados Anônimos. Primeiro eu gostaria de parabenizar vocês pela força e coragem

de estarem aqui hoje. E, também, gostaria de dizer que vocês serão sempre bem-vindos aqui. Todos vocês. Quem quiser começar a partilhar, fique à vontade.

Atriz 1 – Ontem à noite, eu... eu fui jantar com uns amigos meus. Estavam lá eu, uma amiga minha e o meu melhor amigo, e ele sabia perfeitamente o quanto eu gostava dela.

Estava a correr tudo bem, nada demais, até que eu comecei a perceber risinhos entre eles, começaram a colocar comida na boca um do outro... ele ajoelhou-se perante ela...

Ator – Boa noite, o meu nome é Antonio Pedro, tenho 23 anos, tenho uma relação... peço desculpa, TINHA uma relação de quase três anos. Ela chama-se Maria. Estávamos num jantar para comemorarmos os três anos e algo parecia estranho... até que a meio do jantar ela diz-me que... que eu não era suficiente pra ela...

Atriz 2 – E aí abriu-se uma ferida, não é?

Atriz 1 – E aberta essa ferida, eu sustento-a, e alimento-a com outras imagens, até que uma outra ferida me venha desviar a atenção. (*Chora*).

Atriz 2 – Chorar faz parte da atividade normal de um corpo apaixonado

Ator – ... ela diz-me que está com outra pessoa e eu pergunto o que é que ele tem que é suficiente pra ela... ela levanta-se, dá-me um beijo na testa e vai embora!(*Chora*).

Atriz 2 – A paixão é por essência para ser vista.

Ator – Mas não estou a perceber, sempre se diz que quem ama esconde.

Atriz 2 – É preciso que se veja o esconder. Esse é o paradoxo ativo que tens que resolver. Quer ao mesmo tempo que se saiba, e que não se saiba. (*Ela oferece óculos escuros aos Enamorados.*) E para que não se veja, eu coloco os meus óculos escuros em meus olhos embaçados.

Quando colocam os óculos escuros, soa no espaço I'll be gone, *de Tom Waits. Os três dançam sutilmente superando ironicamente seu estado de angústia. Em seguida, transformam o ambiente em uma suposta quitinete representada por um grande pano branco estendido (lençol) indicando uma cama. Quando tudo está pronto, o Ator apresenta a próxima figura:*

Fazer uma cena

Cena em tom de luz interior, quente, abajures.

Ator (*ao microfone*) – CENA. A figura visa toda "cena" (no sentido doméstico do termo) como troca de contestações recíprocas.

Quando dois sujeitos brigam segundo uma troca ordenada de réplicas e tendo em vista obter a "última palavra", esses dois sujeitos já estão casados: a cena é para eles o exercício de um direito, a prática de uma linguagem da qual eles são coproprietários; um de cada vez, diz a cena, o que equivale a dizer nunca você, sem mim, e vice-versa. Esse é o sentido do que se chama eufemisticamente de diálogo: não se trata de escutar um ao outro, mas de se sujeitar em comum a um princípio de repartição dos bens da fala. Os parceiros sabem que o confronto ao qual se entregam e que não os separará é tão inconsequente quanto um gozo perverso.

(a primeira Ela – Atriz 1, a segunda Ela – Atriz 2)

Ela 1 – mas tu disseste que..

Ela 2 – o que eu disse? Eu nunca disse nada

Ela 1 – como é que tu podes ser tão... tu não tens vergonha?

Ela 2 – eu disse que amo-te

Ela 1 – para! Para com a chantagem.

Ela 2 – dizer que te amo é uma chantagem para ti?

Ela 1 – não é sobre isso que estamos a falar

Ela 2 – mas somente isso importa

Ela 1 – tu fizeste ou não fizeste?

Ela 2 – que importância tem isso frente o que a gente sente uma pela outra?

Ela 1 – tu foste ou não foste?

Ela 2 – e desde quando eu assinei um documento de conduta em que eu deva prestar contas a você de tudo o que faço?

Ela 1 – o quê? o que é que tu estás a dizer?!!!

Ela 2 – achei que tínhamos um acordo de liberdade! Lembra?

Ela 1 – acordo? Tu faz-me rir. Eu também não me lembro de ter assinado nenhum documento a acordar alguma coisa contigo.

Ela 2 – acordo tácito! Acordo que não se diz, mas que se sente, se sabe, se percebe!

Ela 1 – para com os teus malabarismos mentais!

Ela 2 – não são malabarismos. Isso é um grito, o meu grito de poder ser quem sou!

Ela 1 – Tu foste ou não foste? É simples. Basta dizeres! Fizeste ou não fizeste?

Ela 2 – e se eu dissesse que sim?

Atriz 1 – Toda a Cena começa com uma diferença, um desequilíbrio: (a cena é elétrica). Para que esse desequilíbrio se ponha em movimento (como um motor), para que a cena ganhe velocidade, é preciso um engano, em que cada um dos parceiros se esforça para o atrair para o seu campo; esse engano é geralmente um fato (que um afirma e o outro nega) ou uma decisão (que um impõe e o outro recusa).

Ela 1 – o quê? o que é que tu estás a dizer?!!!

Ela 2 – achei que tínhamos um acordo de liberdade! Lembra?

Ela 1 – acordo? Tu faz-me rir. Eu também não me lembro de ter assinado nenhum documento a acordar alguma coisa contigo!

Ela 2 – acordo tácito! Acordo que não se diz, mas que se sente, se sabe, se percebe!

Ela 1 – para com os teus malabarismos mentais!

Ela 2 – não são malabarismos. Isso é um grito, o meu grito de poder ser quem sou!

Atriz 2 – o acordo é logicamente impossível na medida em que o que é discutido não é o fato ou a decisão, quer dizer, alguma coisa que está fora da linguagem, mas apenas aquilo que a precede: a cena não tem objeto ou pelo menos ela o perde muito depressa: ela é essa linguagem cujo objeto foi perdido. É próprio da réplica não ter nenhuma finalidade demonstrativa, persuasiva, mas apenas uma origem, e que essa origem seja sempre apenas imediata: na cena, eu colo ao que acaba de ser dito.

Ela 1 – mas tu disseste que..

Ela 2 – o que eu disse? Eu nunca disse nada

Ela 1 – como é que tu podes ser tão... tu não tens vergonha?

Ela 2 – eu disse que te amo

Ela 1 – para! Para com a chantagem.

Ela 2 – dizer que te amo é uma chantagem para ti?

Ela 1 – não é sobre isso que estamos a falar

Ela 2 – mas somente isso importa

Ela 1 – tu fizeste ou não fizeste?

Ela 2 – que importância tem isso frente o que a gente sente uma pela outra?

Ela 1 – tu foste ou não foste?

Ela 2 – e desde quando eu assinei um documento de conduta em que eu deva prestar contas a você de tudo o que faço?

Ela 1 – o quê? o que é que tu estás a dizer?!!!

Ela 2 – achei que tínhamos um acordo de liberdade! Lembra?

Ator (*ao microfone*) – A cena é como a Frase: estruturalmente não há nada que obrigue a pará-la. Só pode interromper a cena alguma circunstância exterior à estrutura: o cansaço dos dois parceiros, a chegada de alguém ou ainda a substituição brusca do desejo pela agressão. A não ser que se aproveite desses incidentes, nenhum parceiro tem poder para bloquear a cena. De que meios eu poderia dispor? O silêncio? Ele só realçaria o que-

rer da cena. O raciocínio? Nenhum é de tão puro metal que deixe o outro sem voz. A análise da cena em si? Passar da cena para a meta cena não é mais do que abrir uma outra cena. Como o amor, a cena é sempre recíproca. A cena é, pois, interminável, como a linguagem: ela é a própria linguagem, apreendida no seu infinito.

Ela 1 – para com os teus malabarismos mentais!

Ela 2 – não são malabarismos. Isso é um grito, o meu grito de poder ser quem sou!

Ela 1 – tu foste ou não foste? É simples. Basta dizeres! Fizeste ou não fizeste?

Ela 2 – e se eu dissesse que sim?

Ela 1 – sairia por aquela porta sem olhar pra trás

Ela 2 – sim

Ela 1 sai.

Ela 2 – (*aos gritos*) sempre soube que não me queria, que não me amava de verdade. Que nossa história não duraria, que você desistiria, me abandonaria, sozinha nesse apartamento, eu te odeio, você é igual a todas as outras, não há possibilidade de se caminhar juntas, os pactos são falsos, tudo mentira, não importa com quem, o gênero, com nada, a espécie humana é um fracasso, você é um fracasso, eu sou um fracasso, não consigo viver sem você, sem alguém, qualquer alguém, será que não consigo poder fazer o que quero quando quero, porque sempre tem alguém a machucar, alguém que eu machuco, alguém que me machuca, estou machucada porra!, e daí, de que adianta, por que estou gritando, a quem, não faz sentido, mas não estou aguentando, a vida é isso, uma promessa, nunca se realiza, nunca, nunca, uma promessa que nunca se realiza, e eu não vou ficar deprimida, entendeu? Entendeu? Você está me escutando, não vou ficar jogada na cama como um lixo, vou sair, vou me jogar, vou aprontar com ela sim sim sim sim

Ela 1 volta

Ela 2 – (*não percebe*) sim sim sim só vou dizer a ela, e depois a ela e depois a ele também e quando estiver com eles com ela com ela com ele vou pensar em você e vou gozar gostoso pra eles pra eles! pra você nunca mais nunca mais vou querer te ver nunca mais

Ela 2 percebe a presença de Ela 1

Ela 1 – vim só buscar a minha carteira.

Atriz 1 – Nenhuma Cena tem um sentido, nenhuma avança para um esclarecimento ou uma transformação. A cena não é nem prática ou dialética; ela é luxuosa, ociosa: tão inconsequente quanto um orgasmo perverso: ela não marca, não suja. Pela insignificância do seu tumulto, a cena lembra um vômito à moda romana: coloco o dedo na minha garganta (excito-me até a contestação), vômito (um jorro de argumentos ferinos) e depois, tranquilamente, continuo a comer.

Ela 2 – (aos gritos) sempre soube que não me queria, que não me amava de verdade. Que nossa história não duraria, que você desistiria, me abandonaria, sozinha nesse apartamento, eu te odeio, você é igual a todas as outras, não há possibilidade de se caminhar juntas, os pactos são falsos, tudo mentira, não importa com quem, o gênero, com nada, a espécie humana é um fracasso, você é um fracasso, eu sou um fracasso, não consigo viver sem você, sem alguém, qualquer alguém...

Atriz 2 – Insignificante, a cena luta no entanto contra a insignificância.

Todo parceiro de cena sonha com a "última palavra". Falar por último, "concluir", é dar um destino a tudo que se disse, de dominar, possuir, dar, atribuir o sentido: no espaço da fala, aquele que vem por último ocupa um lugar soberano, ocupado, segundo um privilégio regulamentado, pelos professores, os presidentes, os juízes, os confessores: todo combate de linguagem visa a posse desse lugar; pela última palavra, eu vou desorganizar,

"liquidar" o adversário, infligir-lhe uma ferida (narcísica) mortal, vou reduzi-lo ao silêncio, castrá-lo de toda fala. A cena se desenrola tendo em vista esse triunfo! o que conta é o último lance de dados.

Ela 2 – ... será que não consigo poder fazer o que quero quando quero, porque sempre tem alguém a machucar, alguém que eu machuco, alguém que me machuca, estou machucada porra!, e daí, de que adianta, por que estou gritando, a quem, não faz sentido, mas não estou aguentando, a vida é isso, uma promessa, nunca se realiza, nunca, nunca, uma promessa que nunca se realiza, e eu não vou ficar deprimida, entendeu? Entendeu? Você está me escutando, não vou ficar jogada na cama como um lixo, vou sair, vou me jogar, vou aprontar com ela sim sim sim sim

Ela 1 volta

Ela 2 – (não percebe) sim sim sim só vou dizer a ela, e depois a ela e depois a ele também e quando estiver com eles com ela com ela com ele vou pensar em você e vou gozar gostoso pra eles pra eles! pra você nunca mais nunca mais vou querer te ver nunca mais

Ela 2 percebe a presença de Ela 1.

Ela 1 – vim só buscar a minha carteira. Depois eu peço para alguém vir buscar as minhas coisas. Se tu saíres, deixa a chave com a Dona Izildinha, assim ninguém te incomoda. As prestações do frigorífico... se quiseres ficar com ele... começas tu a pagar. Pronto, não mais.

Ela 2 – Fica.

Ela 1 – Tu disseste sim. Eu digo-te não. Não.

Ela 1 sai.

Ator (*ao microfone*) – xeque

Ela 2 – filha da puta! (*chora*)

Ator – mate

A crta de amor

Cena em tom noturno, rock, boate, neon.

Explode no espaço em alto e bom som a música Dancing Barefoot, *de Patti Smith. O ator se dirige ao centro da cena carregando o pedestal e diz ao microfone em forte atitude o poema de Guilherme de Almeida:*

Noite. Tédio. Vitrola.
Do disco negro uma espiral se desenrola e
estica-se no céu.
E nessa corda tesa
toda a minha tristeza
balança e dança...
E, eu nem sei por que,
Eu começo a escrever para você.

Atriz 2 (*ao microfone*) – CARTA. A figura visa a dialética particular da carta de amor, ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo).

Atriz 1 (*ao microfone*) – "Veja bem, escreve a marquesa de Merteuil, em *Ligações perigosas,* que quando você escreve a alguém, é para esse alguém e não para você: deve então procurar dizer-lhe menos aquilo que pensa, que aquilo que mais lhe agrada." Porque para o enamorado, a carta não tem valor tático: ela é puramente expressiva – para ser exato elogiosa (porque o elogio aqui é desinteressado: é apenas a fala da devoção); o que eu, enamorado, estabeleço com o outro, é uma relação, não uma correspondência.

Atriz 2 com um tabuleiro lança cartas de amor ao ar e Atriz 1 apanha a carta de despedida de Werther à Carlota. Quando a abre, a música de Patti Smith cessa imediatamente.

Atriz 1 – (*lendo a carta ao microfone*) – É a última vez! É a última vez que abro os olhos. Ai de mim, eles não verão mais o sol, que se esconde agora nas nuvens de um céu sombrio ... Tomai luto, ó Natureza, porque o vosso filho, o vosso amigo, o vosso amante aproxima-se do fim. Ó Carlota, só às impressões confusas de um sonho é comparável,

talvez, o sentimento que se experimenta ao dizer: "Eis a minha derradeira manhã!" A derradeira! Carlota, esta palavra derradeira, não a entendo. Não estou aqui em todo o meu vigor? E amanhã, ver--me-ão estendido sobre a terra. Morrer! Que é isto? Veja, é como se sonhássemos quando falamos da morte. Vi morrer muita gente, mas a humanidade é tão limitada que se mostra incapaz de conceber o começo e o fim da sua existência. Neste momento, ainda me pertenço! Pertenço-lhe, também, ó minha bem-amada.

Soa no espaço delicadamente O amor verdadeiro*, de Luísa Sobral.*

Se eu fosse tua e tu fosses meu
O mundo inteiro iria ver
O verdadeiro amor acontecer
E esse amor seria para o mundo inspiração
E em cada canto, cada lugar
Alguém se iria apaixonar
Dentro do meu peito há um amor prisioneiro
Que anseia a liberdade
Mas teme a perpetuidade
De amar sem ser inteiro
Mas eu sou tão tua e tu não és meu
E o mundo inteiro não irá ver
O verdadeiro amor acontecer

A letra da música se faz necessária pois estabelece diálogo intertextual com a Carta de Werther. O volume da música vai subindo aos poucos até que ela sobreponha a voz da Atriz 1 ao microfone, que continua a ler a carta ininterruptamente.

E, bastará um instante ... separados, perdidos um para o outro... para sempre, talvez. . . Não, Carlota, não! ... Como poderei ser aniquilado? Como poderá você ser aniquilada? Entretanto, ainda estamos vivos! ...

Aniquilamento... Que significa isto? Tratasse de uma palavra, um som vazio de sentido, que não diz nada ao meu coração! ... Estar morto, ó Carlota, metido embaixo da terra gelada, numa sepultura tão estreita, tão escura! ... Tive uma amiga que foi tudo para a minha juventude desamparada. Quando ela morreu, acompanhei o seu enterro, parei à beira da cova, vi baixar o caixão, senti o roçar das cordas que se afrouxaram e foram retiradas bruscamente, ouvi a primeira pá de terra que caía sobre o lúgubre invólucro, produzindo um rumor surdo, cada vez mais surdo, sempre mais surdo, até cobri-lo inteiramente!

Nesta altura o Ator retira o pedestal com o microfone da frente da Atriz 1. Ela continua a ler a carta com mais intensidade.

Lancei-me ao chão, ao lado daquela sepultura, embargado, transtornado, o coração cheio de angústia e profundamente dilacerado; mas nada entendia daquilo que se passava diante de mim Aquilo que também me estava reservado! ... A morte! ... O túmulo!

Estas palavras, não as pude entender nunca! Oh, perdoe-me, perdoe-me! Ontem! ... Devia ser aquele o último instante da minha vida! Anjo!

A Atriz 2 leva a Atriz 1 para o fundo da cena, à esquerda e começa a desfigurá-la, em suas roupas, seu cabelo etc. A Atriz 1 continua a falar a carta e a música a essa altura já domina a cena por completo: soa fortemente no espaço.

Sim, pela primeira vez senti, com absoluta certeza, este pensamento delicioso abrasar o mais profundo do meu ser: "Ela ama-me! Ela ama-me!" Queima-me ainda os lábios o fogo sagrado que vinha em torrentes dos seus lábios; uma ardente embriaguez, jamais sentida, transbordou do meu coração. Perdoe-me, perdoe-me!

Enquanto isso, o Ator colocou uma cadeira na frente à direita e nela amarrou uma corda. Leva a outra ponta à Atriz 2 que a amarra na Atriz 1. Esta continua a falar a carta de Werther.

Ah! Bem sabia que você me amava! Soube desde os primeiros olhares onde transparecia sua alma, desde os primeiros apertos de mão; e, no entanto, quando saía de junto de você, ou quando via Alberto ao seu lado...

O Ator despeja na frente à direita a água da jarra, tomando cuidado para não a esvaziar por completo pois é preciso que sobre água para a última cena.

Tomava-me de um grande abatimento, devorado pela febre da dúvida. Lembra-se das flores que me mandou no dia em que não me pode dizer, naquela reunião odiosa, uma só palavra, nem mesmo apertar-me a mão? Oh! Permaneci ajoelhado diante delas o resto da noite; eram para mim o selo do seu amor. Mas, ai de mim, essas impressões passaram. Assim, apaga-se pouco a pouco, na alma do crente, o sentimento da graça do seu Deus, que a concedeu por meio de sinais sagrados e visíveis, em toda a sua plenitude celestial. Tudo isso se extingue com o tempo, mas nenhuma eternidade extinguirá a vida ardente que aspirei ontem dos seus lábios e que sinto queimar em mim. Ela me ama! Estes braços a enlaçaram, estes lábios fremiram contra os seus, esta boca balbuciou colada à sua boca! Você é minha, Carlota; sim, minha por todo o sempre! A mim, que importa que Alberto seja seu marido? Seu marido! ... O casamento só vale para este mundo, e é só neste mundo que cometo um pecado, amando-a, desejando arrancá-la dos braços dele para estreitá-la nos meus! Um pecado! Pois bem, dele fui punido; esse pecado, eu em toda a sua voluptuosidade celestial, meu coração esgotou nele a força e o bálsamo da vida. Desde aquele momento, você ficou sendo minha, minha, ó Carlota! Eu a antecipo, indo para meu Pai, para o seu Pai! Dir-lhe-ei as minhas penas e Ele me consolará até que você venha. Então, voarei ao seu encontro, enlaçando-a, e ficaremos em face do Eterno unidos por um beijo sem fim.

Toda essa sequência de ações deve durar o tempo exato da música O verdadeiro amor. *Quando a música termina, a Atriz 1 para de dizer o texto independentemente se chegou ao seu final, o Ator para de despejar água e a Atriz 2 se dirige à frente direita, ao lado do Ator.*

Ciúme

Azul profundo e luar

Começa a soar no espaço o fado Meu amor marinheir*o na versão contida no álbum* Portuguesa*, de Carminho.*
Sob os ruídos iniciais da música, a Atriz 2 escreve na lousa Ciúme enquanto o Ator diz a figura:

Ator – CIÚME. "Sentimento que nasce no amor e que é produzido pelo medo de que a pessoa amada prefira um outro"

Quando Carminho começa a cantar, o Ator estica a corda em diagonal e começa a puxar a Atriz 2 em direção à cadeira. Esta cena foi criada a partir dessa música, tornando-a indispensável, ela é o "texto" que a Atriz 1 processa em seu pensamento enquanto é conduzida pela corda:

Meu amor marinheiro – de João José Junior De Oliveira / Ubirailton Alves Ferreira – intérprete Carminho

Tenho ciúmes
Das verdes ondas do mar
Que teimam em querer beijar
Teu corpo erguido às marés
Tenho ciúmes
Do vento que me atraiçoa
Que vem beijar-te na proa
E morre pelo convés

A essa altura da música a Atriz 2 sobe na cadeira como se fosse o convés.

Tenho ciúmes
Do luar da Lua cheia
Que no teu corpo se enleia
Para contigo ir bailar

A Atriz 2 oferece a Atriz 1 o último copo d'água que contém apenas uma gota de água. Ela sorve com fervor.

Tenho ciúmes
Das ondas que se levantam
E das sereias que cantam
Que cantam para te encantar
Ó meu amor marinheiro
Ó dono dos meus anelos
Não deixes que à noite a lua
Roube a cor aos teus cabelos
Não olhes para as estrelas
Porque elas podem roubar
O verde que há nos teus olhos
Teus olhos, da cor do mar

Atriz 2 – Como ciumento sofro quatro vezes: porque sou ciumento, porque me reprovo de sê-lo, porque temo que o meu ciúme machuque o outro, porque me deixo dominar por uma banalidade: sofro por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum.

O Ator larga a corda e passa a andar no fundo do palco, lentamente, em direção contrária a Atriz 1.

Não olhes para as estrelas
Porque elas podem roubar
O verde que há nos teus olhos
Teus olhos, da cor do mar

Atriz 2 (*vai ao centro da cena*) – A partir de então, reviravolta: já que o outro sofre sem mim, por que sofrer no lugar dele? Sua infelicidade o leva para longe de mim, se eu ficar correndo atrás dele só vou perder o fôlego, sem nunca poder esperar alcançá-lo, coincidir com ele. Afastemo-nos então um pouco, façamos o aprendizado de uma certa distância. Que surja a palavra reprimida que vem aos lábios de todo sujeito que sobrevive à morte de alguém: vivamos!

Ator e Atriz 1 – Vivamos!

Explode no ar Satellite of Love*, de Lou Reed. Os atores reorganizam o espaço cênico. colocam no centro uma mesa e uma cadeira, o pedestal com o microfone posicionado à esquerda, perto de uma cadeira em que o Ator irá sentar depois de escrever na lousa a próxima figura:*

A espera

Cena clara tendendo ao branco de laboratório e investigação

Ator (*ao microfone e a música em Fade out*) – Espero uma chegada, uma volta, um sinal prometido. Pode ser fútil ou imensamente patético. Uma mulher espera seu amante, de noite, na floresta; quanto a mim, só espero um telefonema, mas é a mesma angústia. Na espera tudo é solene, perco a noção das proporções.

Ator (*sem usar o microfone*) – Boa noite. Boa noite a todos. Queríamos antes de mais nada agradecer a presença de vocês. Eu me chamo David, temos aqui também a Ana (*Atriz 1*) e a Júlia (*Atriz 2*)**.** Vamos apresentar um pequeno excerto do novo trabalho que estamos elaborando que terá o nome *A espera*. Este espetáculo deve estrear em breve e para nós é muito importante poder estabelecer uma troca com outros olhares a esta altura do processo. Então, vamos a ele, espero que gostem.

Ator (*ao microfone*) – O cenário representa o interior de um café; temos um encontro, eu espero. No prólogo, a personagem central entra no café, constata, regista o atraso do outro;

A Atriz 2 passa a "representar" o papel seguindo as instruções do Ator. Entra em cena, se comporta como se estivesse em um café, olha, procura a pessoa. Por fim, se senta na cadeira e aguarda. Tempo.

Ator (*ao microfone*) – Ele está atrasado, olha o relógio várias vezes, (*ela realiza a ação*) (*tempo*) Este atraso, por enquanto, é apenas uma entidade matemática computável. (*tempo*) Decide pedir um café.

O Ator (*sem microfone*) – Ana você pode fazer a empregada? (*A Atriz 2 consente e veste imediatamente seu avental de trabalho. A personagem pede um café para a empregada*).

Atriz 2 – Desculpe, boa tarde. Você poderia me trazer um café?

Atriz 1 – Claro. Curto ou cheio?

Atriz 2 – Curto.

Atriz 1 – Está bem.

Atriz 2 – Não. Cheio. prefiro cheio. *(elas riem)*

Enquanto espera o café, a ansiedade aumenta. Empregada a serve gentilmente. Quando se afasta o ator diz:

Ator (*sem microfone*) – A empregada pára, olha para trás e volta. (*O olhar para trás diz respeito ao surpreendente interesse que a Empregada sente pela personagem.)*

Ator (*ao microfone*) – O Prólogo termina numa decisão precipitada: decide derramar a sua bílis e soltar sua angústia de espera.

Atriz (*levanta-se num ímpeto*) – Vocês têm um telefone?

Empregada corre até outro lado da cena onde foi posicionado no começo do espetáculo um telefone de discar. Ela segura o telefone sem tirar os olhos da Personagem enquanto que esta disca os números. Antes que a ligação se complete a Personagem desiste e coloca o gancho no aparelho. Sem dar a mínima à Empregada, retorna à mesa.

Ator (*ao microfone*) – Começa então o primeiro ato; ele é ocupado por estimativas: e se houvesse um mal-entendido sobre a hora, sobre o lugar? (*A Atriz 2 realiza as ações*) Procura lembrar-se do momento em que o encontro foi marcado, os detalhes combinados. O que fazer? Trocar de café? Telefonar? E se o outro chegar durante sua ausência? Não a vendo, ele pode ir embora.

O segundo ato é a cólera. Dirige acusações violentas a si mesma e ao outro;

Atriz 2 – "Puxa vida ele bem que poderia..." 40 minutos de atraso, Fernando! Eu te odeio, Fernando. Sabe o que eu faço com seu atraso? (*ela arranca o relógio do pulso e o joga longe*) Voce é uma idiota, Amanda. Sempre assim, sempre acontece com você, mais uma vez. Porque eu vesti esta blusinha para você, Fernando? Eu odeio esta blusa! (*arranca a blusa e pisa nela*) e este cabelo... porque eu me arrumei toda! pra que, sua idiota, desgraçada! E este café, eu odeio café. (*num ímpeto furioso derrama o café na mesa, no chão...*)

A empregada se aproxima e começa a limpar prontamente.

Amanda (*dando-se conta*) – Oh me desculpe, me desculpe. deixa que eu limpo.

Empregada – Não tem problema, pode deixar. Termina o serviço. Quando se afasta, o Ator diz:

Ator (*ao microfone*) – A empregada pára, olha pra trás e volta. (*reforço do interesse do movimento anterior*)

Tempo

Ator (*ao microfone*) – No terceiro ato alcanço a mais pura angústia, a do abandono. (*tempo*) A angústia da espera não é sempre violenta; tem seus momentos de calma (*tempo*); espero, e tudo que está em volta da minha espera é atingido de irrealidade: nesse café, observo os outros que entram, que conversam, se divertem, lêem tranquilamente: esses não esperam. (tempo) Fico inteiramente lívida, pálida. (tempo) Ela decide levantar-se e ir embora do café. (a atriz 2 se levanta enquanto se encaminha para a saída:

Ator (*ao microfone)* – A empregada diz: Espera!

Empregada – Espera!
Ator (*ao microfone*) – Aproxima-se dela e diz:
Empregada – Estive este tempo todo à tua espera
Ator (*ao microfone*) – Sempre
Empregada – Sempre

A Personagem olha para a Empregada e sem esboçar nenhuma reação...

Ator (*ao microfone*) – Ela vai embora.

Amanda se retira, silenciosamente. A Empregada fica estática, calada, no espanto de ter encontrado o amor de sua vida e num átimo o perdera. Começa a voltar o corpo lentamente como se para voltar às suas obrigações. nesse instante soa no espaço, delicadamente Love Letter, *de Nick Cave:*

I hold this letter in my hand
A plea, a petition, a kind of prayer
I hope it does as I have planned
Losing her again is more than I can bear
I kiss the cold, white envelope
I press my lips against her name
Two hundred words
We live in hope
The sky hangs heavy with rain
Love Letter, love letter
Go get her, go get her
Love Letter, love letter
Go tell her, go tell her
A wicked wind whips up the hill
A handful of hopeful words
I love her and I always will
The sky is ready to burst
Said something I did not mean to say
Said something I did not mean to say
Said something I did not mean to say
It all came out the wrong way
Love Letter, love letter
Go get her, go get her
Love Letter, love letter
Go tell her, go tell her
Rain your kisses down upon me
Rain your kisses down in storms
And for all who'll come before me
In your slowly fading forms
I'm going out of my mind
Will leave me standing in
The rain with a letter and a prayer
Whispered on the wind
Come back to me
Come back to me
O baby please come back to me.[2]

O Ator, que até então era o narrador da cena, larga o microfone e entra em cena como se fosse o "Fernando" à procura da sua amada. Não a vê e num lamento olha o relógio e senta-se.

Empregada – Ela já se foi embora.

Fernando estranha o fato de a Empregada saber o porquê de seu estado. Em questão de segundos há sintonia entre os dois. Ambos tomados pela "Ausência".
A música cresce. A Atriz 2, agora como Narradora, invade a cena correndo. Vai até o microfone, e diz:

Atriz 2 – Ele coloca a mão no bolso e tira uma carta. (*o Ator realiza a ação. Abre a carta e a lê*)
Ator (*em voz alta, superando o volume da música*) – O ser que espero não é real. "eu o crio e recrio sem parar a partir da minha capacidade de amar, a partir da carência que tenho dele": o outro chega onde eu o espero, onde eu já o criei. E se ele não vem, alucino: a espera é um delírio.

Enquanto isso a Atriz 2 usa o chão como lousa e escreve com letras grandes em giz o poema de Oswald de Andrade:

Amor
Humor

O corpo do outro

Cena muito clara, tom branco radiante, elétrica
A música cresce e a Atriz 2 anuncia a próxima figura:

Atriz 2 – CORPO. Todo sentimento, toda emoção, todo interesse suscitado no sujeito apaixonado pelo corpo amado.

Atriz 1 e Ator começam a correr com grande intensidade para frente e para trás da cena, como uma busca obsessiva.

Atriz 2 – Seu corpo estava dividido. De um lado o seu corpo propriamente – sua pele, seus olhos – doce, caloroso, e, de outro, sua voz, breve, contida, sujeita a acessos de afastamento, sua voz não dava o que o seu corpo dava. Ou ainda: de um lado, seu corpo molengo, na maciez exata, fofinho, se fazendo de desajeitado, e, de outro, sua voz – a voz, sempre a voz -, sonora, bem formada, mundana etc.

Enquanto desenvolve o texto, a Atriz 2 traz para o espaço cênico os objetos necessários à cena, canivete, tijolo e apaga da lousa a figura Espera e escreve algo que o espectador ainda não conseguirá ver.

Às vezes uma ideia toma conta de mim: começo a escrutar longamente o corpo amado. Escrutar quer dizer vasculhar: vasculho o corpo do outro, como se quisesse ver o que tem dentro, como se a causa mecânica do meu desejo estivesse no corpo adverso (*me* pareço com esses garotos que desmontam um despertador para saber o que é o tempo).

A música cessa e a Atriz 1 e o Ator param de correr abruptamente.

Eu via friamente tudo de seu rosto, de seu corpo: seus cílios, a unha do dedão do pé, a finura das sobrancelhas, dos lábios, o brilho dos olhos, certo grão de beleza, uma maneira de esticar os dedos ao fumar;

Atriz 1 e Ator se olham, se veem, se enxergam.

Eu estava fascinado – a fascinação não é outra coisa senão a extremidade do distanciamento – por essa espécie de figurinha colorida, esmaltada, vitrificada onde eu podia ler, sem nada entender, a *causa do meu desejo*.

Atriz 1 e Ator se lançam impetuosamente um para o outro e beijam-se. O tom geral da cena também muda para um azul profundo.

Atriz 2 (*interrompendo a ação propositalmente*) – "Eu ponho o meu coração aos teus pés".

Atriz 1 (*ainda agarrada ao Ator, interrompendo o beijo*) – "Eu ponho o meu coração aos teus pés".

Dá-se início ao diálogo entre as duas da Peça-coração*, de Heiner Müller. As Atrizes se põem frente a frente e o Ator ao meio formando um triângulo.*

DOIS – Se não sujar meu chão.
UM – O meu coração é puro.
DOIS – É o que veremos.
UM – Eu não consigo tirar.
DOIS – Você quer que eu ajude.
UM – Se não te incomodar.
DOIS – É um prazer para mim. Eu também não consigo tirar.
UM – chora.
DOIS – Vou operar e tirar para você. Para que eu tenho um canivete.

O ator mostra a Atriz 2 um canivete. Ela o pega.

Vamos dar um jeito já. Trabalhar e não desesperar. Pronto – aqui está.

O Ator num truque coloca o tijolo na mão da Atriz 2.

Mas isto é um tijolo. Seu coração é um tijolo.
UM – Mas ele bate por ti.

Ator – O enamorado não tem apenas carência de ternura, mas também de ser terno com o

outro (retira o tijola da mão da Atriz 2): estamos encerrados numa bondade mútua: voltamos a raiz de toda relação, lá onde se juntam carência e desejo.

Revela o que estava escrito na lousa, a próxima figura:

Ternura

Ator – O gesto terno diz:

Atriz 2 – me pede qualquer coisa que possa adormecer teu corpo, mas não esqueça que te desejo um pouco, ligeiramente, sem querer possuir nada imediatamente.

Soa no espaço Tua boca*, de Itamar Assumpção, enquanto as atrizes se aproximam, se tocam ternamente, se beijam, repousam.*

A tua boca me dá
Água na boca
Que vontade de grudar
Uma na outra
E sugar bem devagar
Gota por gota
Beija-flor beijando a flor
Com borboleta
A tua boca me dá
Água na boca
Que vontade de rasgar
A nossa roupa
Vamos pra qualquer lugar
Pra aquela gruta
Pra qualquer quarto de hotel
Pra aquela moita
Tua boca me dá
Água na boca
Que vontade de gritar
É uma bomba
Acho que vai rebentar
Vai rebentar
Desgraça pouca
Azar eu vou me matar
Na tua boca
Azar eu vou te matar
Na minha boca

Luz em azul profundo e um foco central. Por trás da cena o ator andando livremente diz ao microfone

Ator – E, nesse repouso, eles eram um e inseparáveis, inseparáveis mesmo dentro de si, a tal ponto que a inteligência deles parecia perdida, a memória vazia, a vontade inútil. **(tempo)** Elas se mantinham de pé nesse repouso como diante de um nascer do sol e se perdiam inteiramente nele.

Ator leva a jarra de água para as atrizes. Elas bebem água da jarra com gosto em meio a sorrisos divertidos e maliciosos.

O Ator (*deixando a cena diz ao microfone*) – O amor e suas particularidades terrestres.

As atrizes no centro da cena se tocando, se beijando, se amando.
Fade out da música e da luz sincronicamente.
Fim

Lisboa, primavera de 2023

Referências

ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ALMEIDA, M. A.P. **O encenador como dramaturgo**: a escrita poética do espetáculo. 1995. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

CANHAMEIRO, C. **Pós-Dramaturgia**. 2020. Tese (Doutorado em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

CASTRO, R.S.O. **A voz e o campo de visão**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

DE MARINIS, M. **Comprender el teatro**: lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Galerna, 1997.

FÉRAL, J. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, J Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 197-210, 2008. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352. Acesso em: 18 abr. 2023.

FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010

GONÇALVES, M. C. **Campo de visão**: inventário de procedimentos. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena na área de concentração Teatro, Dança e Performance) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

LAZZARATTO, M. R. **Campo de visão**: exercício e linguagem cênica**.** São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático, doze anos depois. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbep/a/mLKhpHMqmkYfwbNfTpB7JbH/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 10 maio 2023.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHECHNER, Richard. O treinamento intercultural. *In*: BARBA, Eugênio; SAVARESE Nicola. **A arte secreta do ator:** dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec: Ed. da Unicamp, 1995.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Notas

1 Belíssimo trabalho que se encontra reunido no Museu do Trabalho Michel Giacometti na cidade de Setúbal, Portugal.

2 Em tradução livre – Seguro essa carta na minha mão. Um argumento, uma súplica, um tipo de prece. Espero que tudo saia como planejei Perdê-la de novo é mais do que consigo suportar Beijo o envelope branco, frio Aperto meus lábios contra o nome dela Duzentas palavras. Nós vivemos em esperança O céu inclina-se pesado de chuva Carta de amor Carta de Amor Vá pegá-la Vá pegá-la Carta de Amor Carta de Amor Vá dizer a ela Vá dizer à ela Um vento perigoso chicoteia a colina Uma mão cheia de palavras esperançosas Eu a amo e sempre a amarei O céu está pronto pra explodir Disse algo que não pretendia dizer Disse algo que não pretendia dizer Disse algo que não pretendia dizer E tudo saiu do jeito errado

Carta de Amor Carta de Amor Vá pegá-la Vá pegá-la Carta de Amor Carta de Amor Vá dizer à ela Vá dizer à ela Derrube seus beijos sobre mim Derrube seus beijos em tempestades E por todos que vieram antes de mim Em suas lentas formas desaparecendo Estou perdendo a cabeça Você me deixará parado Na chuva com uma carta e uma prece Suspirando no vento Volte pra mim Volte pra mim O querida por favor volte pra mim.

Recebido: 12/06/2023
Aprovado: 11/12/2024

O TEATRO DE ARENA E O DESENVOLVIMENTO DE UM MODO BRASILEIRO DE INTERPRETAR

Marcelo Braga de Carvalho

É professor, diretor, ator e dramaturgo formado pela Escola de Arte Dramática – EAD/ECA/USP e pelo Curso de Interpretação e Formação de Atores e Cantores – FUNARTE. É doutor pela ECA-USP na área de formação do artista teatral e mestre pelo IA-UNESP/SP na área de Teatro. Foi membro do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator – CEPECA, voltado para a criação cênica e a transmissão da prática atoral. Atua como professor do curso de Teatro na Universidade Anhembi Morumbi, Oficina de Atores Nilton Travesso e Teatro Escola Macunaíma. Atuou durante sete anos como coordenador de Equipe de Teatro do Programa Vocacional da Secretaria de Cultura da Cidade de São Paulo. Escreveu o texto *Montanha russa*, pelo qual foi indicado ao Prêmio Aplauso Brasil na categoria Melhor Dramaturgia de 2018.

Resumo: O Teatro de Arena de São Paulo, foi fundado em 1953 por José Renato Pécora, com o objetivo de experimentar uma maneira nova e mais barata de fazer teatro. Depois, construiu sua história na busca de desenvolver, no Brasil, uma experiência teatral nacionalista que atuasse em contraposição ao modelo elitista da época, protagonizado pelo Teatro Brasileiro de Comédia. Um dos elementos indispensáveis para que se pensasse uma forma brasileira de fazer teatro foi desenvolver, concomitantemente, uma maneira brasileira de atuação. Atrizes e atores do grupo apresentam seus depoimentos buscando retratar as diversas maneiras, desenvolvidas ao longo dos ensaios e espetáculos, que nortearam essa busca por um genuíno ator brasileiro. O Teatro de Arena deixa um legado fundamental tanto na construção de uma forma brasileira de atuar como na elaboração de uma dramaturgia que espelhasse a realidade nacional.

Palavras-chave: Teatro de Arena; atuação; teatro brasileiro; Augusto Boal.

ARENA THEATER AND THE DEVELOPMENT OF A BRAZILIAN WAY OF INTERPRETING

Abstract: São Paulo` s Teatro de Arena, founded in 1953 by José Renato Pécora, with the initial objective of trying out a new and cheaper way of doing theater. Then developed its history to experience a brazilian way to do it and looking for a nationalist theater that was in opposition to the elitist model of the time carried out by the Teatro Brasileiro de Comédia. One of the essential elements for thinking about a Brazilian way of doing theater was to develop, at the same time, a Brazilian way of acting. Actresses and actors from the group gave their testimonies, seeking to present the different ways of doing that developed throughout the rehearsals and shows that guided this search for a " genuine Brazilian actor". Teatro de Arena leaves a legacy both in the construction of a Brazilian way of acting and in the elaboration of a dramaturgy that mirrored the national reality.

Keywords: Teatro de Arena; acting; brazilian theatre; Augusto Boal.

No início dos anos 1950, artistas e intelectuais, buscando uma identidade nacional, tentaram resgatar as ideias desenvolvidas durante a Semana de Arte Moderna de 1922 e iniciaram um processo de criação de uma arte essencialmente brasileira na qual os movimentos mais significativos foram a Bossa Nova, os Centros Populares de Cultura, o Teatro de Arena, o Oficina, o Opinião e o Cinema Novo. Em 11 de abril de 1953, o diretor José Renato, recém-formado pela Escola de Arte Dramática – EAD,[1] fundou o Teatro de Arena de São Paulo em um período marcado pela necessidade de se desenvolver no Brasil uma experiência teatral nacionalista que atuasse em contraposição ao modelo elitista da época, protagonizado pelo Teatro Brasileiro de Comédia – TBC.[2]

José Renato Pécora, então aluno da EAD, ouviu pela primeira vez uma referência, durante o 1º Congresso Brasileiro de Teatro realizado no Rio de Janeiro em 1951, sobre um teatro no formato arena. Quem fez essa comunicação foi Décio de Almeida Prado, crítico teatral e então professor da EAD, destacando o possível barateamento de uma produção teatral nesse formato. No mesmo ano, José Renato colocou essas ideais em prática na montagem de *O demorado adeus*, de Tennessee Williams, ainda no âmbito da escola. Já em 1953, a companhia Teatro de Arena teve sua estreia, nos salões do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, com a peça *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens. Integravam o grupo, além de José Renato, Geraldo Mateus, Henrique Becker, Sergio Britto, Renata Blaunstein e Monah Delacy. No mesmo ano o grupo encenou *O demorado adeus*, de Tennessee Williams e *Uma mulher e três palhaços,* de Marcel Achard, ambas sob direção de José Renato. Em 1954, a peça *Judas em sábado de aleluia*, de Martins Pena, com direção de Sergio Britto, ampliou esse repertório inicial. As apresentações ocorreram em clubes, fábricas e salões. No início do ano seguinte, foi apresentado à imprensa o espaço teatral onde seria instalado o Teatro de Arena. Sobre o processo que levou à inauguração do espaço, José Renato relata:

> Rua Teodoro Baima, 94... Lembro-me de quando, às vezes, eu passava por ali. Era em 1953. Via aquela loja vazia, simpática. Bem que aqui dava um teatrinho!, pensava. Bobagem, obsessão minha! Nossas estreias aconteciam no Museu de Arte Moderna, que o Ciccillo Matarazzo nos cedia; era o salão de exposições do segundo andar da rua Sete de Abril. Lá fizemos *Demorado adeus, Judas em Sábado de aleluia, Esta noite é nossa*. [...] Aí, no início de 1954, montamos *Uma mulher e três palhaços*. Foi um sucesso! [...] No final daquele conturbado ano, recebemos um convite inesperado: Café Filho, o presidente que substituíra Getúlio Vargas, nos convidava para mostrar, no Palácio do Catete, aquele estilo novo de teatro que esse atrevido grupo de jovens paulistas insistia em promover. [...] E a apresentação especial, numa sala do Catete, teve uma repercussão fantástica! [...] Quando voltamos a São Paulo, o sonho nos obrigava, seriamente, a pensar numa sede própria... Subi a avenida Ipiranga em direção à Consolação e olhei de novo a lojinha da Teodoro Baima. Continuava vaga... chamando a gente... Em fevereiro de 1955, inauguramos o Teatrinho de arena: 144 lugares, um palco de pouco mais de 3 x 4 metros. Dez refletores de 500 watts... Mas nosso sonho não tinha tamanho! (ALMADA, 2004, p. 11-12).

O Arena, hoje batizado de Teatro de Arena Eugênio Kusnet, inicia uma nova forma de fazer teatro que, no início, era apenas uma maneira barata de encenar, mas que, ao longo de sua história, se transformou em um símbolo do teatro com vocação nacionalista. É no ano de 1956 que o Teatro de Arena inicia sua fase realista, renegando o teatro que se praticava na época, especialmente no TBC, que tinha como modelo o teatro de caráter empresarial feito nos grandes centros da Europa. O Arena, ao se afastar desse modo de produção teatral, se aproximou do público brasileiro e os fatores que levaram a essa aproximação foram o combate ao italianismo[3] do TBC, a utilização de textos mo-

dernos e realistas, ainda que de autores estrangeiros em um primeiro momento, e o desejo dos componentes do grupo de encontrar uma nova forma de representar, que permitisse à plateia uma identificação especular com as personagens que se apresentavam no palco.

Em busca da interpretação *à brasileira*

Na busca dessa nova estética e de uma forma própria de representar, o grupo de artistas que se forma no Teatro de Arena desenvolveu um repertório composto por uma grande diversidade de textos, alguns estrangeiros que foram "nacionalizados" e, mais tarde, outros brasileiros. Essas novas experiências também apontaram a demanda por um segundo olhar sobre a direção dos espetáculos do grupo.

> José Renato já sentia a necessidade de um colaborador que, com ele dividisse a responsabilidade das montagens, e, entre vários nomes cariocas que lhe foram sugeridos, fixou-se no de Augusto Boal, que havia feito um curso de dramaturgia e direção na Universidade de Colúmbia, em Nova York. Boal, chegado a São Paulo em julho, apresentou o seu primeiro trabalho no Arena em setembro de 1956: *Ratos e homens*, de Steinbeck, um grande sucesso artístico e de público (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 289).

Foi nesse momento que ocorreram a fusão com o Teatro Paulista do Estudante e a participação de Augusto Boal[4] na direção de espetáculos e também para ministrar aulas de interpretação ao elenco, inspiradas nos trabalhos de Stanislávski. O *Sistema*, desenvolvido pelo teatrólogo russo, traz como contribuição fundamental ao trabalho do ator o abandono da simples imitação mecânica e artificial pela opção por uma verdadeira vivência do intérprete ao abordar o personagem. Porém, cabe ressaltar aqui que Boal travou contato com os trabalhos do pedagogo russo através dos princípios do *Método*[5], que conheceu nas sessões que frequentou no *Actor`s Studio*, por intermédio de John Gassner,[6] durante sua estada de dois anos em Nova York, como ele mesmo relata:

> Gassner conseguiu que eu fosse admitido em sessões do *Actor`s Studio*, como ouvinte – melhor dito, vidente, pois via mais do que entendia. O temporário local de trabalho chamava-se *Malin studio*, teatrinho, e eu ficava a poucos metros dos atores – fascinado vendo o ator criar personagens. Desde aquelas sessões tenho fascínio por atores que vivem de verdade seus personagens – não fazem de conta. Ver ator criando, metamorfoseando-se, dando vida às suas potencialidades adormecidas é uma das maravilhas da natureza humana. É a melhor maneira de se entender o ser humano: ver ator criar. *Actor`s Studio*, Arena – o ator era o centro do universo. (BOAL, 2014, p. 143).

Pode-se notar, a partir desse depoimento de Boal, que o princípio magno stanislavskiano, trazido por ele e preconizado no *Actor`s Studio*, é o de que o trabalho do artista da cena deve ser orgânico, pulsante e, acima de tudo, verdadeiro. Certamente, esses princípios guiaram o trabalho do diretor, com um olhar atento e minucioso, ao ofício do ator. Boal também relata, em sua biografia *Hamlet e o filho do padeiro*, que o formato arena não deixava espaço para a dissimulação na interpretação e que a relação entre atores e atrizes era a base do trabalho: "Arena era olho no olho, *close-up*: atores em primeiro plano, a menos de um metro dos espectadores, centímetros. O Arena parecia uma extensão do *Actor`s Studio.* Cara a cara." (BOAL, 2014, p. 15). Esse parece ser o começo da elaboração de uma maneira muito própria de interpretar dentro do Arena, ainda que tenha partido dos princípios preconizados pelo diretor russo e ressignificados pelos americanos do *Actor`s Studio*. Boal começou, coletivamente, o estudo da cena, pois aquele formato de palco exigia uma nova abordagem para a criação teatral, abordagem formativa que foi sendo implementada por ele, sempre em consonância com uma abordagem social que estava sendo edificada entre os membros do grupo naquela época.

É nesse contexto que surgiu o Seminário de Interpretação, quando a metodologia em questão foi estudada e praticada, palavra por palavra. Os exercícios utilizados por Boal foram compilados a partir da observação dos procedimentos utilizados no *Actor`s Studio*. As peças empregadas para os exercícios de interpretação foram *Ratos e homens,* de John Steinbeck, *Juno e o pavão*, de Sean O'Casey, *They Knew What They Wanted,* de Sidney Howard e, mais tarde, *Os fuzis da senhora carrar,* de Bertolt Brecht. A ideia de um teatro laboratório começou a ser implementada entre os artistas do Arena, abordagem essa que ganhou vulto no começo do século XX, na Rússia, fundamentada na experiência de Stanislávski durante a condução das atividades no Teatro de Arte de Moscou – TAM[7]. Nesse período, entram para o grupo novos componentes, entre eles Gianfrancesco Guarnieri, Milton Gonçalves e Oduvaldo Vianna Filho, vindos do Teatro Paulista do Estudante – TPE[8]. Augusto Boal descreve como foi o processo de experimentação dos exercícios do *Sistema* do mestre russo nos treinamentos feitos com atores e atrizes do Arena, no início da organização de uma técnica brasileira de atuação:

> Estudando o método – não servilmente, mas aplicando-o à nossa realidade –, começamos a criar um estilo brasileiro contraposto ao do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Espetáculo brasileiro significava sermos nós mesmos. [...] Para mim sempre foi esse o alicerce de todo o espetáculo: dois atores se olhando. [...] É no olhar que nascem os personagens. É no olhar que se descobre a verdade. [...] Nenhum ator pode interpretar um personagem que não exista dentro de si. O personagem sai do ator, que o levava dentro. Sai pelos olhos! (BOAL, 2014, p. 159-160)

A proximidade com a plateia, que caracteriza o palco no formato arena, em contraposição ao palco italiano, potencializa e intensifica o fenômeno teatral. "O café servido em cena é cheirado pela plateia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a lágrima furtiva expõe seu segredo". (BOAL, 2005, p. 245) O trabalho de interpretação ganhava, no palco do Teatro de Arena, o primeiro plano. Apesar de os textos encenados serem estrangeiros, os personagens, que ganhavam vida na interpretação dos atores do Arena, adquiriam um sotaque brasileiro. A partir desse momento, torna-se necessário o desenvolvimento de uma dramaturgia que criasse personagens genuinamente brasileiros, com expressões e histórias relacionadas à realidade do país. Surge, então, proposto por Boal e oriundo do curso de dramaturgia coordenado por ele nos dois anos anteriores, o Seminário de Dramaturgia de São Paulo.[9]

> Em meio às discussões das peças e de suas montagens, foi empreendido no Seminário um amplo esforço de reflexão metodológica sobre uma dramaturgia brasileira de orientação nacional e popular, que gerou a necessidade de criar peças que refletissem o momento histórico no qual estavam inseridos. A teorização sobre a relação entre dramaturgia e a história atual surge no entrecruzamento da escrita da peça e sua efetivação no palco. Para alcançar essa interação, que só pode se dar no campo de uma crítica da teatralidade, tornou-se crucial o estudo detalhado de cada um de seus aspectos produtivos (o trabalho do ator, a cenografia, a escrita etc.) de modo que a perspectiva do processo de aprendizagem passasse a orientar o grupo em suas realizações culturais. (TOLEDO; RIBEIRO, 2016, p. 2).

A partir de 1958, o Arena passa a encenar diversos textos originais escritos pelos integrantes da companhia durante o Seminário, dando início à sua fase "brasileira". Mesmo tendo sendo escrito antes do Seminário de Dramaturgia, o sucesso da peça *Eles não usam black-tie,* de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de José Renato, abriu, para os textos nacionais e consequentemente para seus autores, a possibilidade do reconhecimento público. Aquele pequeno palco passa então a abrigar textos que tivessem o Brasil e sua gente como tema. Maria Thereza Vargas, no livro *História do teatro brasileiro,* aponta a importância das mudanças que aconteceram no Brasil e que, consequentemente,

foram também operadas pelos artistas do Teatro de Arena, levando em consideração tanto o trabalho de dramaturgia quanto o de atuação:

> Em meados dos anos 1950, mudanças radicais no país iriam fortalecer caminhos que já se esboçavam ainda sem muita ênfase. A arte teatral viva, lidando e se dirigindo aos homens, não poderia ficar alheia. "A maioria dos diretores do TBC [...] fazia espetáculos muito lindos, mas que estavam bastante afastados da realidade brasileira", ponderou Augusto Boal, refletindo sobre as encenações de outros elencos e as mudanças efetuadas pelo Teatro de Arena. Sim, porque coube ao Teatro de Arena de São Paulo – criado em 1953 por José Renato (1927 – 2011) num exíguo espaço onde cabiam cerca de 180 espectadores e cuja cena media pouco mais de 3 x 4 metros –, afirmar ideologicamente certas mudanças tanto no campo da dramaturgia quanto no do desempenho dos atores. (Faria, 2013, p. 115).

Ao trazer o cidadão brasileiro para o palco, os textos encenados pelo Teatro de Arena precisavam de um *modus operandi* próprio para desenvolver uma forma de atuação que estivesse amalgamada a essa nova temática, muito diferente do estilo realizado pelos atores e preconizado pelos diretores estrangeiros do TBC. Boal sintetiza essa dualidade: "Nacionalizávamos o personagem estrangeiro, ao passo que o outro grupo (TBC) alienava os personagens nacionais" (VARGAS, 1998, p. 123). A interpretação calcada em um aspecto social passou a ocupar o primeiro plano. Os artistas começaram a elaborar seus personagens a partir das suas relações interpessoais e com o meio que os circundava.

A elaboração de uma nova metodologia de interpretação

É inegável que o ator busca no seu corpo, suas percepções e sentimentos a matéria prima para suas criações sobre o palco. Esse princípio, tão difundido pelo diretor russo Constantin Stanislávski, também fez parte do arcabouço formativo dos artistas do Arena, especialmente se levarmos em consideração as trajetórias pedagógicas e formativas de seus principais diretores, José Renato, na EAD e de Augusto Boal, no *Actor`s Studio*. Porém, vale ressaltar que essa nova forma brasileira de atuação foi se constituindo na prática dos atores do grupo, no fazer teatral na sala de ensaio e nas apresentações públicas, como podemos demonstrar a seguir e como descreve Augusto Boal: "Então, o que a gente buscou naquele momento [...] foi o que se chamou **ator brasileiro**, porque naquele momento falávamos muito em nação, nacionalismo, nacionalidade, querendo significar toda essa multiplicidade de brasileiros que existia" (Vargas, 1998, p. 140). Essa busca pela brasilidade explicitada por Boal, alicerçada nos princípios de Stanislávski e emoldurada pelas questões sociais do país, foi potencializada pela cabal influência do espaço formato arena, como considera a crítica Mariângela Alves de Lima:

> A utilização da arena é uma escolha que enfatiza o ato social do teatro. Para atuar com a energia correspondente a 360 graus, a representação necessita do diálogo, da resposta em diferentes níveis que se encontra no limiar de um espaço que é, ao mesmo tempo, a sua limitação física e a sua continuidade significativa. É esse movimento constante, de fora para dentro do círculo e de dentro para fora, que dá uma vida à arena. O ator se dirige ao espectador e recebe alguma coisa, uma resposta em qualquer nível, que dá continuidade à representação. Além da comunicação emocional proporcionada pela arte, o espaço da arena requer a interrelação social de duas presenças físicas. (LIMA, 1978, p.55-56).

No programa da peça *Marido magro, mulher chata*, de 1957, Boal também evidencia como a temática do nacionalismo começa a se impor não só em termos de conteúdo, mas também no desenvolvimento dessa nova forma de interpretação teatral:

> Escreve-se sobre a Central do Brasil, sobre futebol, o morro carioca, um lugarejo mineiro, um bairro do Rio, gente do Norte: O caminho está se impondo:

> escrever brasileiro sobre temas nossos, interpretar brasileiro, peças nossas. (Faria, 2013, p. 115).

A crítica Mariângela Alves de Lima, considerando a nova abordagem dada à preparação de um espetáculo, também explana: "O que deve prevalecer no espetáculo não é mais o texto, mas a utilidade social da obra esclarecendo sobre a organização política e exortando à transformação" (VARGAS, 1998, p. 254). Já o dramaturgo e ator Chico de Assis ressalta a importância do desenvolvimento de uma dramaturgia, dentro do Arena, de caráter essencialmente nacional para a construção desse jeito brasileiro de fazer teatro:

> O Teatro de Arena foi, de fato, uma revolução no teatro brasileiro. Marcou na dramaturgia uma divisão fundamental entre o teatro brasileiro feito até aquela época e o teatro brasileiro que veio a seguir. *Eles não usam black-tie*, do Guarnieri, foi um divisor de águas. A peça marcou um salto de qualidade no teatro brasileiro, que evoluiu para um teatro realista, realmente brasileiro, que tratava de problemas sociais e políticos de uma maneira interpretativa, ou seja, com o trabalho dos autores voltado para busca da essência do homem brasileiro. Isso foi um salto de qualidade. (Almada, 2004, p. 84).

É significativo também salientar que a temática social expressa nos textos requeria, além de uma nova forma de atuação, também uma pesquisa e criação de personagens com seus universos tão representativos na realidade brasileira de então.

> Para uma dramaturgia tão clara em seus propósitos, voltada para a realidade política do país; para personagens tão nossas, e em cena falando quase ao nosso lado, era necessário, segundo os mentores, um novo ator, inspirado no homem comum brasileiro. Continuariam os laboratórios, analisando e envolvendo a carga emocional de cada um dos atores oriundos de camadas sociais diversas, anexando às sessões o que viam ao redor. Os atores voltavam sua atenção e busca de material para os exercícios fora de seu espaço de trabalho. Observavam nas ruas o comportamento da população: seu jeito de andar, suas atitudes suas reações. Está claro que esses laboratórios externos levavam a um estilo de representar diferente daquele exigido pelos diretores do TBC e de seus seguidores (Faria, 2013, p. 116).

Dentro da pesquisa para arquitetar, teórica e praticamente, essa nova forma de atuação, as atrizes e os atores do Teatro de Arena foram elaborando essa sistematização híbrida, porém ainda inédita no Brasil, como relata Vera Gertel:

> Fomos buscando uma forma de representação semelhante à do *Actor`s Studio*, de Nova York. E, nesse naturalismo, foi-se encontrando uma forma de representação brasileira também, porque as pessoas eram brasileiras. Então, o laboratório do ator só poderia representar à brasileira. Ele não iria imitar o James Dean ou o Marlon Brando do *Actor`s Studio*. (Almada, 2004, p. 68).

Myrian Muniz, em seu depoimento contido no livro *Giramundo: o percurso de uma atriz*, organizado por Maria Thereza Vargas, aponta que sua longa passagem pelo Teatro de Arena foi imprescindível para sua formação como intérprete:

> Entrei para o Teatro de Arena em 1963. Aí, minha vida e minha cabeça mudaram. Entrei nos *Brechts* da vida e fui entender a fundo o que era o teatro brasileiro. Fui politizada, reneguei a EAD e o TBC que esse pessoal do novo Arena achava duas caretices absurdas. Ganhei consciência do meu ser social e político. [...] Comecei a me interessar pelo teatro e pelo ator brasileiros. Qual seria o jeito de o ator brasileiro fazer passar para o público popular a interpretação que fazíamos e fazer com que ele entendesse melhor o que queríamos dizer. (Vargas, 1998, p.65).

A aprendizagem sobre o ofício do ator ultrapassava a técnica e desaguava no trabalho coletivo desenvolvido dentro do grupo e no fato de que todos desempenhavam as mais diversas funções,

desde atuação até produção, vivências essas que também fizeram parte da formulação desse novo ator brasileiro. Davi José descreve como esse fato influenciou toda sua maneira de entender o fazer teatral:

> É uma história de vida. Eu guardo, sobretudo como experiência de grupo, como convivência, como trabalho de ator, como montagem de um espetáculo, a colaboração, a troca entre as pessoas. Foi uma experiência única. Eu não vivi isso em nenhum lugar a não ser no teatro. Todos os participantes tinham um objetivo comum, uma vontade, um desafio a vencer. (Alamada, 2004, p. 112).

A formação do artista da cena, delineada nos processos criativos do Arena, associava técnica e consciência política, como menciona Fauzi Arap: "Porque não havia só uma busca estética, mas paralelamente a toda a dramaturgia do Teatro de Arena, cada um dos autores, e também cada um dos atores, era como que treinado a pensar a realidade de uma forma dialética" (GARCIA, 2002, p. 29). A política abordada nos textos encenados no Arena contemplava não só aspectos sociais, mas também aspectos humanos dos personagens, como reconta Gianfrancesco Guarnieri sobre sua peça de maior sucesso na época, *Eles não usam black-tie*: "Eu tive personagens que atingiram profundamente o âmago das pessoas, porque eram verossímeis, existiam e foram tratados sem dúvida nenhuma com felicidade. O *Black-tie* tinha uma grande personagem que é a Romana, por exemplo, que chegava no fundinho das pessoas" (GARCIA, 2002, p. 75).

Seria impossível abordar a criação de uma forma brasileira de representar, desenvolvida no Teatro de Arena, sem citar a influência exercida por Eugênio Kusnet[10]. Ele integrou o elenco de *Eles não usam black-tie* e seu trabalho não se limitava à atuação mas também à orientação dos atores do elenco, como relata Chico de Assis, segundo a dissertação de mestrado de Ney Luiz Piacentini, intitulada *Eugênio Kusnet: do ator ao professor*:

> Nos camarins ele nos falava aos poucos. Por exemplo, que o texto teatral tinha que ter uma análise precisa. Que não tínhamos que nos preocupar em memorizar o texto, mas sim compreendê-lo. O importante era o entendimento da lógica do texto e a revelação de suas intenções, não apenas as imediatas como as de outras implicações (Piacentini, 2011, p. 31).

Por fim, destaco a intervenção do trabalho de Flávio Império na formulação de uma pedagogia de formação do ator brasileiro dentro do Arena. Ele agregava o talento de artista plástico, arquiteto, cenógrafo e figurinista, à sua experiência prévia como diretor no grupo de teatro amador da Comunidade de Trabalho Cristo Operário, na periferia de São Paulo. Myrian Muniz descreve a imprescindível contribuição dele no processo de criação das personagens:

> Como figurinista e cenógrafo nos ajudou muito. A mim, particularmente, porque sempre tive necessidade de, desde os primeiros instantes, visualizar a personagem. Flávio assistia a todos os ensaios, desde as primeiras leituras. Posso testemunhar isso porque, além de atriz, fui produtora executiva de vários espetáculos do Arena. Pesquisava junto com a gente o autor, suas ideias, sua época. Quando descíamos para fazer a marcação, já na arena (as leituras de mesa eram feitas no andar superior do Teatro), ele começava a desenhar. Informava-nos como seriam as roupas, os sapatos, os acessórios. Eu, na Dorina do *Tartufo*, usei um sapato maior do que meu número. Calço 37 e o sapato era 40, saía do meu pé. Era um sapato de *Molière*, um sapato de homem com uma fivelona. Era verde. Nunca pensei em usar um sapato daqueles, mas ele desenhou, eu vi, e fiquei encantada só de olhar para o desenho. Colocava uma peça de roupa aqui, um objeto ali, lenço na cabeça, ia procurando... Flávio sempre junto, numa generosidade fora do comum, dadivoso!... Tinha o prazer de criar, mas criar junto. Uma peça aqui, um acessório ali, e a personagem ia nascendo. (VARGAS, 1998, p. 66).

Essa metodologia de criação artística, concebida nas salas de ensaio do Teatro de Arena, buscava trazer para o palco as personagens da vida real, ou seja, personagens que têm sua própria maneira de falar, rir e se emocionar; personagens que têm seus próprios pensamentos e visões de mundo. Assim, os atores e atrizes do grupo, a partir das observações do cotidiano de então, ampliavam suas percepções e expressões, possibilitando o desenvolvimento pleno das personagens através, principalmente, das relações estabelecidas entre elas.

Considerações finais

O legado deixado pelo Teatro de Arena, no campo da criação cênica, ultrapassou a investigação de um novo formato de palco para estruturar e sedimentar a linha de trabalho de um grupo artisticamente maduro, que era a da criação de um espaço de reflexão e experimentação teatral. Isso se deve ao fato de que, durante toda a sua existência, uma nova forma de produção foi se estabelecendo, aliando as mais diversas experiências de seus integrantes, todos provenientes de inúmeras formações teatrais muito díspares. Sem dúvida alguma, o que amalgamou toda essa diversidade foi a incessante vontade de criar obras que investigavam e revelavam, ao público, um Brasil muitas vezes desconhecido e poucas vezes apresentado nos palcos do país. Essa nova linha de trabalho associava atuação, dramaturgia, visualidades e produção, todos esses aspectos interligados e que resultariam em espetáculos em diálogo constante com a realidade nacional. Para além disso, criou-se também uma pedagogia teatral própria, que guiava a construção de cada uma das peças encenadas naquele palco, pequeno em dimensão física, porém de enorme importância para a história do nosso teatro, localizado à rua Teodoro Baima, número 94, no coração da cidade de São Paulo.

Referências

ALMADA, Izaías. Teatro de Arena: uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

TOLEDO, Paulo Bio; RIBEIRO, Paula Chagas Autran . Experimentalismo e politização na dramaturgia brasileira da década de 1960: do seminário de dramaturgia no Teatro de Arena à peça Mutirão em novo sol. Cena, (19). 2016. Disponível em: https://doi.org/10.22456/2236-3254.60701. Acesso em: 28 jun. 23

BOAL, Augusto. Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BOAL, Augusto. Jogos para atores e não atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FARIA, José Roberto. História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

GARCIA, Silvana (org.). Odisseia do teatro brasileiro. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

LIMA, Mariangela Alves de. História das ideias. Dionysos, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, n. 24, out. 1978. (Número especial sobre o Teatro de Arena). P. 31-63.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974). São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

PIACENTINI, Ney Luiz. Eugênio Kusnet: do ator ao professor. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2011, p. 115.

VARGAS, Maria Thereza. Giramundo: o percurso de uma atriz. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

Notas

1 A Escola de Arte Dramática (EAD) foi fundada por Alfredo Mesquita em 1948 e tinha como objetivo magno a formação de artistas profissionais do teatro. Em 1968, a escola é incorporada à Universidade de São Paulo, onde permanece até hoje e é responsável pela formação de atores e atrizes de destaque no cenário teatral paulista e brasileiro.

2 O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) era uma companhia teatral fundada em 1948 pelo empresário Franco Zampari e que foi responsável pela modernização do teatro brasileiro através da atuação dos diretores estrangeiros – especialmente italianos.

Recebido em 13 de julho de 2023.
Aprovado em 21 de agosto de 2023.

TODAS POR UMA
A PASSAGEM DE ARIANE MNOUCHKINE PELO TEATRO BRASILEIRO PELA LENTE DE JEANNE DOSSE

Julia da Silva Carrera

Doutora pelo PPGAC-UNIRIO (2023) em História e Historiografia do Teatro e das Artes, com passagem pela Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, com a tese *Vai luz, som... Silêncio, câmera rodando... Soleil! – A presença do cinema na obra de Ariane Mnouchkine*. É mestre pela UFRJ (2017) e sua dissertação foi publicada em livro, *Les Éphémères – cinema em cena no Théâtre du Soleil*. Atualmente está em pesquisa de pós-doutorado na ECA/USP e na ECO/UFRJ. É pesquisadora no grupo de pesquisa CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, ECA – USP, sob direção do Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho.

Resumo: Este artigo trata do filme documentário *Todas por uma* (2022), de Jeanne Dosse, que apresenta como, em meio às crises econômica, política, social e cultural que assolaram o Brasil, Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du Soleil (França). Ariane foi convidada para supervisionar a encenação da peça de teatro *As comadres* (2019), uma versão de *Les Belles-Soeurs* (1965) do canadense Michel Tremblay, tornado musical em 2010, por René Richard Cyr, com mais de vinte atrizes brasileiras, em uma abordagem colaborativa que visava romper com os padrões dominantes e dar origem a uma obra coletiva. Além de evidenciar o encontro entre Mnouchkine e o teatro brasileiro, o artigo procura, ainda, apontar as pistas que mostram a forte ligação entre Ariane e o cinema, explícita na forma pela qual a encenadora e cineasta conduz seus processos de criação e inventa linguagens por imagens.

Palavras-chave: Ariane Mnouchkine; teatro brasileiro; musical; Théâtre du Soleil; processo de criação; atuação; filme de teatro; cena expandida.

ALL FOR ONE
ARIANE MNOUCHKINE'S THROUGH BRAZILIAN THEATER THROUGH THE LENS OF JEANNE DOSSE

Abstract: This article deals with the documentary film *Todas por uma* (2022), by Jeanne Dosse, which shows how, in the midst of the economic, political, social and cultural crises that devastated Brazil, Ariane Mnouchkine, director of the Théâtre du Soleil (France), was invited to supervise the staging of the play *As comadres* (2019), a version of *Les Belles-Soeurs* (1965) by the Canadian Michel Tremblay, turned into a musical in 2010, by René Richard Cyr, with more than twenty Brazilian actresses, in an approach collaborative that aimed to break with the dominant patterns and give rise to a collective work. In addition to highlighting the encounter between Mnouchkine and Brazilian theater, the article also seeks to point out the clues that show the strong connection between Ariane and the cinema, explicit in the way in which the director and filmmaker conducts her creation processes and invents languages through images.

Keywords: Ariane Mnouchkine; brazilian theater; musical; Théâtre du Soleil; creation process; acting; theater film; expanded scene.

Ariane Mnouchkine, uma inventora

Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil são referências mitológicas para aqueles que vivem o teatro, desde 1964, quando a trupe foi fundada. Em quase sessenta anos de atividade ininterrupta, a trupe acumula espetáculos ícones que ocupam espaço único na história do teatro da França e do mundo. Em suas várias turnês por quase todos os continentes, Mnouchkine e sua trupe arregimentam entusiastas, entre gente de teatro e da academia, além de um público fiel, devoto porque maravilhado. Nesse rastro, milhares de livros, artigos, ensaios e entrevistas foram e são publicados pelos mais renomados pesquisadores que acompanharam e acompanham essa trupe a cada década, em diversos locais, onde circulam as mais diversas línguas. Centenas de companhias de teatro foram criadas seguindo os passos da trupe – sobretudo por aqueles que passaram pelo Soleil em algum momento de sua trajetória pessoal –, no mundo todo. Cada qual, a seu modo, o fez, procurando seguir os passos, compreender, investigar, dialogar, fazer perdurar o vínculo com a potência que o Théâtre du Soleil irradia. De fato, o nome da trupe não podia ser mais acertado...

Diante da enormidade dessa presença, faltará ainda alguma coisa a dizer e escrever sobre o Soleil? O que ainda refletir sobre Ariane Mnouchkine, essa mulher que, há mais de sessenta anos, se reinventa e escapa entre as gotas, que atravessa cada época, cada modismo, que escapa aos rótulos, aos gêneros, que vive uma vida exemplar por ser íntegra, livre por ser responsável?

Muito! Há ainda muito o que se aprender com Ariane e seu teatro. Há muito o que desvendar, o que refletir, o que experimentar, até para reinterpretar e, por que não, discordar. O Soleil, na sua humanidade, é feminino, circular, horizontal, acolhe, absorve e transforma até as discordâncias. No Soleil há a disciplina, há o respeito e há o amor ao bom exemplo. Os adjetivos tirânicos que por algum tempo estiveram nos discursos sobre Mnouchkine ficaram no passado, no tempo em que a autoridade feminina só era aceita se associada à misógina histeria.

O Soleil e Mnouchkine souberam atravessar o tempo com alegria, determinação e trabalho ininterrupto. Seguem construindo o presente e projetando o futuro. Vivem um cotidiano fraterno, decolonizado porque horizontal. Com todos os desafios que isso implica. Conscientemente.

Ariane Mnouchkine é uma artista que reverencia suas tradições, aquelas que escolhe para si. Ela é como uma grande árvore. Mantém suas raízes bem firmes na terra e seus galhos apontam em direção ao Sol com firmeza obstinada, sem deixar de florescer e dar frutos. Ela pensa alto e confia nas sementes que espalha, guarda a memória na seiva e não olha para trás. Ela é tão firme que deixa o vento lhe dobrar. E quando se dobra, vislumbra novos caminhos para continuar. Ariane está entre a firmeza da tradição e a leveza da irreverência. Ela habita um entrelugar.

E Mnouchkine é uma inventora. Como toda inventora, está sempre um pouco além. Ela vê o invisível, ela move montanhas, ela escuta os ventos. Ela questiona e escapa às amarras, ela vive o mundo em que a utopia é o sonho em vias de realização. Ela está onde precisa estar, faz o que precisa ser feito, abre o caminho enquanto o trilha. E erra também. E aprende e segue adiante. Porque ela é uma inventora.

Ariane inventa mundos em suas criações. Mundos que passam a ser habitados, primeiro pelos artistas que os constroem, depois pelo público que experiencia essas criações. Não é sobre tendências, apesar de Ariane estar atenta a tudo. É sobre visionar as questões de um tempo, seus sintomas. As obras do Soleil se constituem como doses homeopáticas para os males sociais. São restaurativas. E não caducam porque tratam do que é essencial.

Mas como isso se dá? De onde vem essa forma de fazer teatro tão única, sem precedentes e sem similares? Essa forma que, mesmo dialogando

com seus pares e bebendo nas fontes das tradições, é familiar e inovadora ao mesmo tempo? O que acontece naqueles galpões da Cartoucherie que transforma toda a gente que passa por lá? Muitas respostas foram dadas nestes cinquenta e oito anos. Em todas elas está a paixão. A paixão pelo teatro, pelas histórias, pelas pessoas, pela verdade, pela humanidade. A paixão que dá energia para os esforços sobre-humanos de manter acesa a chama da utopia. A paixão que sobrevive porque se transforma através do movimento, senão inflamaria e poria tudo a perder... A paixão da descoberta, da curiosidade, da infância. A paixão da invenção e o prazer que ela suscita.

Ariane vive e cria com paixão e inspira os que a rodeiam. Mas bom teatro não se faz só com paixão. É preciso ter *forma*. Ter desenho, disciplina, rigor. E ter um norte, um farol. Pois Mnouchkine reúne essas habilidades e as aplica na sua vida e na sua obra. Outro Mnouchkine, seu pai, também viveu assim e construiu uma trajetória exemplar como produtor de cinema, um dos responsáveis por reacender a relevância do cinema popular francês, depois da Segunda Guerra Mundial. No caso dele, a paixão encontrou o cinema popular como modo de curar as dores de um povo arrasado pela guerra. E por décadas, os filmes de sua produtora, Les Films Ariane, fizeram plateias de todo o mundo rirem e se emocionarem, retomando a estrada aberta pelos irmãos Lumière, seguida de perto por George Méliès, entre tantos outros inventores apaixonados, estrada essa abruptamente interrompida pelas guerras do início do século XX.

E Mnouchkine, a filha, cresceu nesse meio. Com paixão e cinema popular. Mas rapidamente entendeu que o cinema envolvia encontros e partidas – o que a incomodava –, muito dinheiro – o que dificultava –, e algum machismo – que a impelia para longe daquele ambiente. Encontrou no teatro, outra herança de família, a materna, um lugar para sua paixão. E a *forma*... bem, a fôrma que a moldou foi o cinema. E, também, foi o cinema que a iniciou profissionalmente, proporcionando uma indicação ao Oscar de Melhor Roteiro aos 24 anos e economias para viver a mítica viagem iniciática ao Japão, que a impregnaria com a base de uma estética para seu teatro pelos cinquenta e oito anos seguintes. O cinema restou como uma paixão. Tanto que, alguns anos mais tarde, o cinema retornou à sua vida, primeiro como testemunho do seu sucesso no teatro (*1789*), depois como seu primeiro filme de ficção (*Molière*), um sopro de renovação da sua trupe, com o qual vieram mais prêmios e indicações. O cinema a seguiu ainda através da lente de parceiros, sobre as suas criações no tablado do seu teatro (*Méphisto, L'Indiade* etc.). Até que o cinema retomou o protagonismo de suas próprias invenções (de *Tambours sur la Digue* em diante), graças à revolução tecnológica alavancada pela linguagem digital nos anos 2000.

O cinema nunca deixou de ser a *forma* para Ariane. Quando ele não esteve presente visivelmente em sua obra, camuflou-se como modo de estruturar as imagens criadas no teatro, como linguagem de criação, como articulador de pensamento, como visão de mundo. Não só ela. Algumas gerações de encenadores crescidos no século XX pensam o mundo pelo cinema e suas criações são frutos disso. De Peter Brook a Christiane Jatahy, muitos outros encenadores viram o mundo pelos olhos das lentes de uma câmera. Já é lugar comum pensar que todo mundo que cresceu, viveu ou vive olhando para telas e ouvindo sons mecânicos, do cinematógrafo às redes sociais, edita sua visão de mundo usando princípios da linguagem cinematográfica, ainda que de modo automático, quase inconsciente. Mas não no caso de Ariane. Sua escolha foi proposital.

A diferença é que a paixão de Ariane a leva sempre além. Ela vive o cinema. Ela tem um sonho de cinema e o transforma em realidade, continuamente. Através do teatro. Através das leis do teatro, ela encontrou os meios de viver o seu sonho de cinema. Através do seu sonho de cinema, ela cria um teatro sublime. A sua paixão a leva a navegar entre o teatro e o cinema, em águas profundas. Entre um

e outro, ela inventa suas maneiras. É uma inventora de mundos, inventora de linguagens de imagens. Filia-se aos que inventaram linguagens pelas imagens também. Retoma a tal estrada dos Lumière, de Méliès, de Eisenstein, mas não pelos resultados ou pelas obras, e sim pelos princípios.

O teatro de Mnouchkine é *cineficado*[1] e dialoga com as aspirações dos pioneiros do cinema (que, por sua vez, partiram do teatro). Seus filmes apoiam-se na poética das tradições teatrais e reinventam uma linguagem artesanal cinematográfica (recuperam o frescor da descoberta empírica). As suas obras, teatrais e fílmicas, guardam, assim, uma aura que confere unicidade e filiação entre si, quer dizer, simultaneamente às duas artes. E provocam seus espectadores por muito, muito tempo. Portanto, aqui se ousou mergulhar no encontro destas águas que aparentemente não se misturam, teatro e cinema, e olhar de perto a pororoca que eclode deste encontro, no Théâtre du Soleil.

Ariane é uma cineasta. Ela assina o roteiro e a direção de sete filmes do Théâtre du Soleil e está nos créditos "em harmonia com" outros diretores, em outros dez, entre documentários e filmes homônimos aos espetáculos que criou. Também assina, indiretamente, o vídeo-registro de outros espetáculos do Soleil, considerando apenas os que já vieram a público, além dos inúmeros extratos de registros de espetáculos, de processos de ensaio (para espetáculos e para filmes), de estágios, Escolas Nômades, entrevistas, experimentações, entre tantas designações às quais o vídeo se submete pelas mãos de Ariane.

Dessa forma, esse artigo propõe a análise de uma das vinte e uma obras audiovisuais ligadas ao Théâtre du Soleil, incluindo alguns materiais residuais dos processos em vídeo, o filme documentário *Todas por uma* (2022), de Jeanne Dosse, produzido no Brasil, pela Feever Filmes, com 98min. O filme retrata como em meio a uma crise econômica, política, social e cultural que assolou o Brasil, Ariane Mnouchkine, do Théâtre du Soleil, foi convidada para supervisionar a encenação da peça de teatro *As comadres* (2019), com mais de vinte atrizes brasileiras, em uma abordagem colaborativa, que visou romper com os padrões dominantes e dar origem a uma obra coletiva. O filme é, ainda, uma oportunidade única de observar de perto uma lenda viva do teatro mundial, em um contexto muito particular, o do Brasil dos anos Bolsonaro. O filme documentário foi selecionado em diversos festivais internacionais de cinema (Festival Biarritz Amérique Latine, Mostra de São Paulo, Festival du cinéma brésilien de Paris, dentre outros) e ganhou o prêmio *Prix de l'Organisation Internationale du Travail* no Festival Filmer le Travail, além de uma *Mention Spéciale du Jury* no mesmo Festival.

O Théâtre du Soleil opera pelas paixões, como foi dito. Na verdade, como deveria ser o teatro, sempre. Em sua passagem pelo Brasil, Ariane trouxe essa paixão pelo teatro na bagagem e espalhou suas centelhas através de *As comadres*. Este artigo nasce neste lugar, da paixão, mesmo que o fato de traduzir em palavras contribua para esfriar a matéria. Ainda assim, é um artigo sobre um filme que é como uma lâmpada mágica, basta esfregar para que o gênio acorde...

Todas por uma

> *Era a primeira vez que eu trabalhava com atores que eu não conhecia, no final foram atrizes, em uma língua que eu não falo, em um país que eu amo, mas que não é o meu. Por fim essa empreitada, impossível para alguns, se tornou possível e nós fizemos As comadres (Mnouchkine, 2022).*

O filme *Todas por uma,* de Jeanne Dosse foi apresentado no Théâtre du Soleil em janeiro de 2022 e teve sua estreia em circuito no Festival de Biarritz em setembro de 2022. Com 1h38min, o filme digital é um documentário sobre o processo

de criação do espetáculo *As comadres*, de Michel Tremblay (1964), transformado em comédia musical por René Richard Cyr em 2010, com a qual Ariane Mnouchkine se encantou e transmitiu a um grupo de artistas brasileiros. O documentário de Jeanne, em suas palavras, tem como recorte mostrar 'o desejo e o esforço constante destas mulheres para escapar aos mecanismos dominantes da sociedade e reformular os paradigmas do trabalho coletivo' (2022). Estão em cena a direção ligada à pedagogia e à formação, tão presentes nos processos criativos de Ariane, o descortinar do formato musical para o grupo e para ela própria, o processo de transposição da montagem original canadense para a montagem brasileira – evidenciando a invenção através da cópia, o mesmo tipo de processo utilizado no filme *Sihanouk*, do grupo cambojano –, e o duplo viés histórico do espetáculo – o Quebec de 1964 e o Rio de Janeiro de 2018. E para tal feito, o filme acompanhou o projeto de *Comadres* desde a sua gênese até a sua estreia no Festival de Curitiba de 2019. Vale ressaltar que foi a primeira vez que Ariane trabalhou com um grupo de artistas majoritariamente composto por não integrantes do Théâtre du Soleil – com exceção de Juliana Carneiro da Cunha, Fabianna Mello e Souza e Hugo Mercier, sendo que os dois últimos são ex-integrantes neste momento.

É relevante ainda dizer que a criação de *As comadres* teve como base não só a dramaturgia textual e as partituras musicais mas, principalmente, o registro em vídeo da encenação musical canadense de 2010, realizado com três câmeras, cujo conjunto serviu como modelo de inspiração. O trabalho de criação de todos os artistas brasileiros envolvidos, portanto, incluiu a apreciação meticulosa do vídeo em questão, durante todo o processo de criação, na sala de ensaio inclusive. Isso evidenciou como a abordagem criativa de Ariane propõe a utilização do vídeo no processo como uma ferramenta de base, assim como cenários, figurinos, texto e partitura musical, sem hierarquização entre os elementos. Coube à equipe gerenciar as próprias subjetividades diante da exigência de precisão diante de um modelo externo, o qual, depois de algum momento, foi devidamente "antropofagizado", dando origem a um *ensemble* brasileiro. É preciso dizer ainda que, ao contrário do embotamento criativo que poderia advir desse processo de cópia, Ariane conseguiu estabelecer com o grupo um procedimento quase arqueológico para desvendar as nuances de cada personagem ou cena da peça, de forma que as engrenagens dramatúrgicas e da encenação ficaram evidentes muito mais rapidamente do que quando se trabalha apenas sobre a palavra escrita. Naturalmente, as interferências da edição do vídeo-registro canadense nublavam aqui e ali, esse processo de descoberta, o que provocava um deslocamento de percepção dos artistas envolvidos – como, por exemplo, nos hilários momentos de transição de cena em que aconteciam verdadeiras coreografias com atrizes, mesas e cadeiras que, magicamente, surgiam e desapareciam. Esse processo de levantar um espetáculo a partir de um vídeo-registro que exerceu o papel de uma dramaturgia anotada, uma *dramaturgia total*, foi uma experiência inovadora não só para o grupo brasileiro, mas também para a própria Ariane, contribuindo ainda para iluminar os aspectos pedagógicos que envolvem a sua direção. Estes são alguns dos momentos que compõem o filme de Jeanne...

Jeanne Dosse é uma cineasta que desenvolveu seu olhar a partir da vivência e formação no Théâtre du Soleil. Suas primeiras experiências amadoras como cinegrafista ocorreram ainda durante as filmagens de *Au Soleil Même la Nuit*, sob a orientação de Eric Darmon, de quem absorveu a habilidade de tornar-se invisível no espaço de trabalho e de captar a imagem a partir de uma perspectiva etnográfica[2], além de manter uma parceria que perdurou por outros projetos. *Todas por uma* é seu quarto filme, sendo o segundo que retrata os processos de Ariane Mnouchkine e do Soleil (o primeiro foi *Un Cercle de Connaisseurs*, como se viu). Dessa forma, as imagens são captadas por alguém que tem intimidade com o ambiente e com o tipo de ação que será de-

senvolvida. O processo de criação se deu em três etapas de 40 dias, entre junho de 2018 e março de 2019, e para que o máximo de pontos de vista pudessem ser retidos, havia sempre duas câmeras no set: uma câmera livre, captando a cena, as atrizes e o que mais fosse necessário, e outra captando imagens de Mnouchkine, que também tinha um microfone de lapela, utilizado como som guia. Essas escolhas evidenciam o protagonismo de Ariane no filme, a partir de quem o espectador compreende os fatos, a situação.

Dessa forma, o ponto de vista de Ariane é o guia do filme e o encontro de culturas que o filme retrata – a brasileira, a francesa e a canadense –, é reforçado pelo olhar estrangeiro de todos entre si. A aventura da descoberta é vivida, portanto, em muitas camadas. Houve a descoberta de uma peça estrangeira – para todos, já que o texto original foi escrito em *joual*, uma dialeto canadense –; a descoberta de outra forma de fazer teatro – nem todos do grupo brasileiro conheciam os princípios do Théâtre du Soleil e a própria Ariane precisou se reinventar como encenadora, trabalhando em uma realidade bastante diferente do Soleil; e a descoberta do outro – no caso, das outras, as atrizes brasileiras e as canadenses, cujas escolhas artísticas foram tomadas como base para a cópia.

O filme documentário apresenta todas estas etapas e reforça as dobras que os momentos históricos do Quebec de 1964 e do Brasil de 2018 apresentam quando sobrepostos. *Les Belles-Soeurs* (*As comadres*) marcou a transição do teatro no Canadá, daquele chamado 'canadense-francês' para o 'quebequense', está incluída na lista das 49 peças emblemáticas a fazerem parte da biblioteca ideal do teatro (desde as origens até os dias atuais) pela revista francesa *Lire* em 1987, e ganhou versão musical de René Richard Cyr em 2010, revivendo a potência transformadora da obra.

Na década de sessenta, o Canadá viveu a denominada Revolução Tranquila, quando ocorreu uma série de transformações sociais e políticas que constituíram o país que se conhece hoje[3]. Neste contexto, o então jovem autor, Michel Tremblay, escreveu a peça *Les Belles-Soeurs*, na qual se sobrepunham algumas questões que figuravam na pauta das transformações ocorridas. Essa foi a primeira peça totalmente escrita em *joual*, o dialeto popular franco-canadense marcado por lacunas fonéticas e lexicais, e pelo anglicismo. Com isso, a peça incluiu a língua no alto círculo da dramaturgia ocidental e criou um marco no teatro canadense, dando voz (literalmente) a todo um segmento da população até então invisibilizado em sua característica primordial, a linguagem oral.

Através da língua se revelou, portanto, um novo realismo no teatro quebequense, e em *As comadres* ganharam a cena quinze mulheres de meia idade, cujas vidas são reduzidas ao infindável trabalho doméstico, ao cuidado com os filhos, aos caprichos dos maridos (que ficam na fronteira entre os deveres do matrimônio e o estupro), à opressão da religião católica contraposta à liberalidade das danceterias de fama duvidosa. Surgiu em cena também a transição entre um materialismo modesto e o anseio materialista como fonte de realização pessoal. Quando, em um sorteio, a protagonista, Germana, ganha um milhão de selos a serem colados em catálogos e trocados por utensílios em uma grande loja de departamento, ela se vê, pela primeira vez em sua vida, diante da verdadeira felicidade que uma mulher poderia desejar. *"A casa vai ficar novinha, fogão, mobília e jogo de cozinha, a geladeira azul e um belo faqueiro daqueles bons, já escolhi, eu vou levar"*, ela canta na música que abre o espetáculo, enquanto o coro brada, enciumado: *"Vai ser tudo dela, tudinho dela, grátis"*. Essa felicidade que cai em seu colo, como uma benesse por ser uma boa esposa e mãe, atrai o olhar das convidadas para a noite de 'colação de selos'. Todas as 'comadres', irmãs, vizinhas, cunhadas, a filha e suas amigas, enquanto colam os selos se perguntam '*Por que ela e não eu*?', levando ao catártico momento final da peça, onde todas estraçalham as caixas de selos, roubando furiosamente, diante de uma Germana atônita mas não transformada. A peça de Tremblay possui uma estrutura brechtiana

ao apresentar o conflito sem resolvê-lo, o que passa a ser a tarefa do espectador, este sim transformado – e a adaptação de Cyr para a comédia musical reforça a característica também brechtiana de divertir pela música, provocando a reflexão crítica.

A pedido de Juliana Carneiro da Cunha, Mnouchkine aceita o desafio de encenar um espetáculo no Brasil no fim de 2017, quando a trupe do Théâtre du Soleil está criando o espetáculo *Kanata*, sob a direção do canadense Robert Lepage. Ariane e Juliana, portanto, aproveitam o ano sabático de 2018 para realizar a 'escapada' brasileira e Mnouchkine sugere a montagem de *As comadres*. Importa, portanto, ressaltar que a decisão de montar o espetáculo antecede o bolsonarismo no Brasil. A decisão surge no contexto de uma forte onda reacionária que varre o país de ponta a ponta, encampada pela *Operação Lava-Jato*, sob a qual ocorre uma devastadora série de movimentos de disrupção institucional e política, sustentada pela bandeira do combate à corrupção, a qual a mídia e a sociedade brasileira aderem rapidamente. O processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff deflagrou um comportamento misógino por grande parte da população, publicizado pelo entusiasmado uso das redes sociais como ferramentas de comunicação e manifestação política – quando a produção de *fake news* passa a operacionalizar o crescente movimento de extrema direita no Brasil. O contraponto entre as imagens dos adesivos colados nos tanques de gasolina de carros – com a figura da presidenta Dilma de pernas abertas –, e a capa da revista Veja que apresentava a nova primeira-dama brasileira Marcela Temer – 43 anos mais nova que seu esposo Michel Temer –, como "bela, recatada e do lar", evidencia o ambiente misógino e reacionário que tomaria o país pelos próximos anos, entre outros ataques, retrocessos e ondas de destruição, pautados pelos discursos de ódio.

E é neste Brasil que Mnouchkine aceita levar a cabo a missão de realizar um Teatro Solidário, em suas palavras, como se vê no filme de Dosse, colocando as mulheres trabalhadoras brasileiras em cena. Um ambiente onde a destituição do poder feminino no Brasil será apenas a ponta de lança para um verdadeiro desmonte das políticas públicas de proteção às minorias, de proteção ao meio ambiente, do desmonte das políticas sociais, de educação e da cultura principalmente. Este último, simbolizado pela extinção do Ministério da Cultura e pela demonização dos mecanismos de incentivo à cultura, transformando artistas em párias, com a ampla adesão da sociedade e da mídia brasileiras, nunca é demais repetir. No entanto, como em toda a sua trajetória como cidadã e artista, Mnouchkine não fará de *As comadres* um teatro panfletário, nem irá evidenciar os aspectos políticos do espetáculo – nem, muito menos, irá tomar para si as dores de um país cujo rumo político foi decidido democraticamente através do voto, como ela mesma diz. Pelo contrário.

Ao conduzir a montagem brasileira à luz da montagem canadense, com fidelidade total à estética e movimentação de cena, Ariane ganhou tempo para conduzir o trabalho de descoberta das dores e dos sintomas daquelas personagens pelas atrizes e, em um segundo momento, autorizar as nuances do contexto brasileiro na encenação. Dessa forma, Mnouchkine imprimiu sua assinatura no espetáculo e atualizou os conflitos universais desta peça clássica do teatro ocidental.

O processo de Mnouchkine foi ainda além e materializou uma antiga vontade da encenadora em criar um espetáculo com alternância de elenco – a abordagem de Ariane pela qual os personagens são improvisados e ensaiados por vários atores em seus processos indica a alternância como procedimento criativo. É certo que, como em toda a trajetória de Ariane, as escolhas não são decididas antecipadamente, mas vem responder a necessidades concretas do processo de criação...

As comadres conseguiu um financiamento bastante inferior ao que uma produção musical teria necessidade, o que também foi resultado de um cronograma de trabalho diverso do que se costuma

praticar no Brasil – os períodos de ensaio precisavam adequar-se às possibilidades de engajamento de Ariane ao projeto e as etapas de pré-produção e produção se sobrepuseram. Houve, então, a necessidade de incluir as eventuais ausências das atrizes no processo de ensaio, ocupadas que estavam a trabalhar em outros projetos para o próprio sustento e para manter o compromisso com *As comadres*. A alternância nasce, portanto, como solução para um problema concreto de produção e, como em muitos processos de Ariane, torna-se identidade estética – o excesso de elenco faz surgir a formação de um coro em cena que, por sua vez, torna-se a porção pedagógica permanente do espetáculo –, e aponta uma variação de procedimento visionária. Graças às alternâncias de elenco, *As comadres* tem uma vida longa e pôde, por exemplo, apresentar-se na França em 2021, durante a pandemia de Covid-19, através da substituição das atrizes eventualmente doentes por outras do próprio elenco, igualmente preparadas para todos os personagens. Finalmente, a alternância vai ao encontro da necessidade concreta de engajar o maior número de artistas possível, em tempos de escassez de trabalho.

Todas por uma torna-se a primeira testemunha deste momento histórico, a potente e delicada passagem de Ariane Mnouchkine pelo teatro brasileiro, apresentando ainda os matizes de um processo essencialmente feminino. As questões femininas de uma época estão não só no palco, mas também nos bastidores. Estão presentes nas relações entre as artistas, na condição feminina de multiplicar-se e acumular funções para que o projeto conseguisse se realizar, para estarem presentes no processo, nos cuidados maternais alternados entre todas, nas suas forças de consolação e resiliência. Por fim, a *sororidade* que a dramaturgia de Tremblay evocava – antes mesmo que este termo existisse – tornou-se a '*forma*' de *As comadres* e a '*forma*' do teatro de Mnouchkine no Brasil. E é através da trajetória do filme por festivais e mostras que *As comadres* seguem pulverizando as sementes da sororidade: entre outras homenagens e indicações, o filme ganhou o Prêmio Parceria França-Organização do Trabalho no Festival *Filmer le Travail 2023*, além de uma Menção Honrosa do Júri do mesmo Festival, como foi dito.

A lente de Dosse acompanha o processo, em seu tempo e apresenta as ansiedades que acompanharam a equipe. Como seria, então, o encontro de Mnouchkine, depois de décadas à frente de uma empreitada como o Théâtre du Soleil, com tudo o que ela representa para o teatro (e o cinema) dos séculos XX e XXI, com um grupo de atrizes não muito familiarizadas com toda essa prática, no Rio de Janeiro, para a criação de uma comédia musical a partir do musical original canadense (que é, em si, uma revisitação à peça de 1968)? Essa é uma pergunta concreta, que ainda hoje inquieta a todos os envolvidos em *As comadres*, especialmente à própria Mnouchkine, que ainda se reinventa diante da total novidade do projeto.

O primeiro encontro com o grupo completo, em junho de 2018, deu-se em uma harmonia construída passo a passo por cada um dos integrantes do grupo. No palco do Teatro Sérgio Porto no Rio de Janeiro, havia um cenário de ensaio montado, algumas araras de figurinos e adereços, um piano, partituras, letras de músicas e textos à disposição de um grupo de atrizes e artistas igualmente disponíveis para a aventura que se concretizava naquele momento. Mnouchkine conduziu três semanas de experimentações surgidas do encontro entre a sua metodologia, o texto canadense e artistas brasileiros, cujos resultados mantém-se em ebulição permanente, posto que a peça segue em repertório. Fazer a transposição do texto de Cyr (2010), ainda impregnado pelas questões políticas do Canadá de 1968 que incitaram Tremblay, para a embocadura de atrizes brasileiras de 2018 foi o principal dispositivo de criação do espetáculo.

As questões não param de se sobrepor: até que ponto o Canadá do espetáculo seria hermético para o público brasileiro? O que seria o equivalente ao *joual* na língua portuguesa? Ainda nos referimos à língua do Brasil como português, não fizemos

nossas revoluções... A simples criação do espetáculo por brasileiras já não é uma adaptação suficiente? Como estabelecer um elenco de um musical seguindo os princípios da evidência e da alternância praticados no Soleil sem abrir mão da técnica vocal? Até que ponto irá a verossimilhança entre as atrizes canadenses e as brasileiras, posto que se trabalha no método "mestre-aprendiz" a partir de um original fílmico? É imprescindível que a proporção de atrizes negras no elenco brasileiro seja a mesma que a da população brasileira! Não importa se havia negras no Canadá de 1968... temos que garantir que a mulher brasileira esteja representada em toda a sua multiplicidade no espetáculo. Quem é a mulher da periferia no Brasil na década de sessenta? E hoje em dia? Quem é a mulher brasileira hoje? Quais são as mulheres brasileiras hoje? E as mulheres trans? Quem seriam as trans quebequenses? E as brasileiras? E o lesbianismo que surge no espetáculo? Retiraremos seu véu ou não? E como fica o filtro do olhar estrangeiro entre todas essas variantes? E como nós, artistas, hoje, de tantas gerações diferentes, damos conta dessas questões tão próximas porque femininas, tão femininas porque dolorosas, tão dolorosas por que brasileiras?

Assim como no Soleil, onde o tempo é tido como o bem mais valioso na criação de suas obras (de teatro e fílmicas), no processo de *As comadres* (espetáculo e documentário), essas e outras questões foram sendo decantadas ao sabor do tempo que insiste em passar mais rápido do que deveria nos trópicos de cá. Como se as urgências brasileiras parecessem mais urgentes. No último dia de ensaio desta primeira etapa, que coincidiu com o último jogo do Brasil na Copa do Mundo de 2018, toda a equipe promoveu um almoço de confraternização regado a caipirinha, convidando maridos, esposas, companheiros, companheiras, filhos e filhas, mães e pais. Nos permitimos acompanhar os dissabores do futebol brasileiro, cantar e dançar outros ritmos menos nórdicos, confabular, rir de nós mesmos, chorar de felicidade e da saudade que começava a se aninhar, planejar os passos futuros, alinhar as expectativas frente às incertezas da realidade que surpreendia mesmo os melhores autores do teatro do absurdo e, principalmente, celebrar o feminino como uma das vias de resistência e transformação do mundo pelo teatro. Dosse capturou esses momentos, entre tantos outros, e construiu o recorte fílmico documental que permite aos efêmeros acontecimentos, atravessar as fronteiras geográficas e cronológicas e alcançar diferentes públicos e gerações, seguindo a trilha que flerta com o teatro e o cinema, aberta por Ariane Mnouchkine.

Referências

CARRERA, Julia da Silveira. **Les Éphémères** – cinema em cena no Théâtre du Soleil. São Paulo: Giostri, 2021.

CEZARINO COSTA, Flavia in MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2006.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOSTER, Hal. **O artista enquanto etnógrafo**. São Paulo: Ubu Editora,1995.

PICON-VALLIN, Béatrice**. A cena em ensaios**. tradução: Fatima Saadi, Claudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Le Théâtre du Soleil**: les cinquante premières années. Paris: Actes Sud/ Théâtre du Soleil, 2014.

PICON-VALLIN, Béatrice. **O Théâtre du Soleil**: os primeiros cinquenta anos. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva/ Edições Sesc São Paulo, 2017.

PICON-VALLIN, Béatrice. **The Théâtre du Soleil**: the first fifity five years. Tradução de Judith Miller. Nova Iorque: Routledge, 2021.

TACKELS, Bruno. **Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil**. éd. Les Solitaires Intempestifs, coll. Écrivains de plateau, vol. VI, 2013.

Referências audiovisuais por ordem cronológica

O HOMEM do RIO. Direção: Philippe de Brocca. Produção: Alexandre Mnouchkine. França: Les Films Ariane e United Artists, 1964. Streaming/ Vimeo.

1789 – La révolution doit s´arrêter à la perfction du bonheurDireção: Ariane Mnouchkine. Produção: Alexandre Mnouchkine. França: Belair Classiques, 2017. DVD.

MOLIÈRE ou l avie d´um honnête homme. Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: Les Films du Soleil et de la Nuit. França: Belair Classiques, 2017. DVD.

MÉPHISTO – le roman d´une carrière. . Direção: Bernard Soel. Produção: Théâtre du Soleil. França: Televisão, 1980/ Arquivos do TDS.

L'INDIADE ou l´inde de leurs rêves. Direção: Bernard Sobel. Produção: Théâtre du Soleil. França: Televisão, 1989/ Arquivos do TDS.

LA NUIT miraculeuse. Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: Théâtre du Soleil a pedido da Assembléia Nacional para o

Bicentenário da Declaração dos Direitos do Homem. França: Théâtre du Soleil, 1989. VHS.

AU SOLEIL même la nuit. . Direção: Éric Darmon e Catherine Vilpoux em harmonia com Ariane Mnouchkine. Produção: La Sept ARTE, Agat Film & Cie e Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2012. DVD

D'APRÉS la ville parjure ou le réveil des erinyes. Direção: Catherine Vilpoux. Produção: Théâtre du Soleil. França: Éditions Théatrales/ BNF, 2010. DVD.

TAMBOURS sur la digue. Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2002. DVD.

LE DERNIER caravansérail. Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2006. DVD.

UN SOLEIL à Kaboul. . Direção: Duccio Bellugi-Vannuccini, Sergio Canto Sabido, et Philippe Chevallier. Produção: Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2007. DVD.

LES ÉPHÉMÈRES. Direção: Bernard Zitzerman. Produção: Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2009. DVD.

UN CERCLE de connaisseurs. Direção: Jeanne Dosse. Produção: Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2010. DVD.

ARIANE MNOUCHKINE – l´aventure du Théâtre du Soleil. . Direção: Catherine Vilpoux. Produção: Arte Vidéo. França: Arte Vidéo, 2009. DVD.

LES NAUFRAGÉS du fol espoir. (OS NÁUFRAGOS da louca esperança). Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: François Duplat. França: Belair Media, 2013. DVD.

ARIANE Mnoichkine au pays du Théâtre. Direção: Thierry Thomas e Fabienne Pascaud. Produção: Cie Phares et Balises. França: Cie Phares et Balises, 2014. DVD.

TODAS por uma. Direção: Jeanne Dosse. Produção: Feever Filmes. Brasil: Feever Filmes, 2022.

Notas

1 A cineficação da cena é um termo atualizado por Béatrice Picon-Vallin (2008).

2 Eric Darmon é um documentarista e etnólogo formado pela Universidade Paris 7, que fundou a Mémoire Magnetique com Xavier Gros em 1982, voltada para a produção de documentários. Ele trabalhou com Mnouchkine em *Au Soleil Même la Nuit, Tambours sur la Digue* e *Le Dernier Caravansérail,* e assina ainda os documentários *Looking Glass*, sobre Philip Glass, *Pierre Henry ou a Arte do som*, *Steve Reich – Phase to Face*, *Heitor Villa-Lobos – A alma do Rio* e *As percussões de Estrasburgo – Os artesãos do som*, todos produzidos pela Arte. Darmon produziu o curta *Jana Sanskriti*, de Jeanne Dosse, entre outros, e atualmente é secretário-geral do Comitê de Cinema Etnográfico do Museu do Homem e do Espaço Krajcberg, Centro de Arte Contemporânea, Arte e Natureza.

3 Com a morte do Primeiro-Ministro Maurice Duplessis, o período de subserviência da população quebequense se encerrou, dando lugar a reformas pautadas por uma renovação da consciência coletiva enquanto nação quebequense, acompanhada por um movimento literário e artístico que deu voz a esse movimento, conforme afirma Marcel Rioux, importante nome da sociologia e teoria crítica do Canadá. Segundo o autor, a oposição ideológica anterior a 1960 configurava uma "contestação de recuperação", que preenchia a lacuna entre a cultura quebequense (ideias, valores, símbolos e atitudes) e a sociedade quebequense (urbanização, tecnologia, economia), onde germinava um desejo crescente da população de tomar o poder sobre a economia e a política do país e sair dos domínios socioculturais do estrangeiro.

Recebido em 13 de junho de 2023.
Aprovado em 12 de julho de 2023.

☆ OS CONVIDADOS
BASTIDORES EM CENA DE UMA MEDIAÇÃO TEATRAL

Josimar Olavo Dantas

Josimar Olavo Dantas é artista do teatro e da literatura, educador e mediador cultural do Pará. Atualmente trabalha como Analista de Cultura no Sesc Pará e cursa o Mestrado Profissional em Artes da Cena, na Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH).

Resumo: Esta pesquisa está vinculada ao campo da mediação cultural, da recepção estética e da cidadania cultural, com foco na construção de um espetáculo cênico-literário na cidade de Marabá, Pará. Descrevo a construção do sarau performático *Os convidados*, refletindo sobre a confluência entre a estética da cena e a ética de seus bastidores, pautadas na afetividade como força mobilizadora que busca a construção de uma horizontalidade nas relações interpessoais e institucionais. Este processo culmina em uma vivência cênica em que artistas e públicos atuam em coautoria. Revela facetas identitárias do território pesquisado, destacando-se o que o processo de mediação utiliza de táticas particulares para se conquistar cada um dos convidados.

Palavras-chave: mediação teatral; formação de público; formação de espectador; territorialidade amazônica; cidadania cultural

Abstract: This research is linked to the field of cultural mediation, aesthetic reception, and cultural citizenship, focusing on the construction of a scenic-literary show in the city of Marabá, Pará. I describe the construction of the performance soiree *The Guests*, reflecting on the confluence between the aesthetics of the scene and the ethics of its backstage, based on affectivity as a mobilizing force that seeks to build horizontality in interpersonal and institutional relationships. This process culminates in a scenic experience in which artists and audiences act in co-authorship. It reveals identity facets of the researched territory, highlighting that the mediation process uses particular tactics to win over each of the guests.

Keywords: Theatrical Mediation; Audience Training; Spectator Training; Amazonian Territoriality; Cultural Citizenship.

No corredor da poesia, a caminho da teatralidade

(26 de maio de 2017, 19 horas, Unidade do Sesc em Marabá, Pará). No hall de entrada, algumas pessoas entram com roupa para fazer atividade física, outros em direção à central de atendimento e alguns vestidos como-que-se-fossem-para-uma-festa, trazendo à mão um convite personalizado, impresso em tamanho 10 x 15 cm, no qual se lia *Os convidados – sarau poético performático*". No hall de entrada do Sesc, três poetas-performáticos, caracterizados como os escritores Cecília Meireles, Monteiro Lobato e Fernando Pessoa, atuavam como estátuas vivas, tendo à mão uma taça de vinho. (Duas turistas, Vanessa e Juliane – funcionárias do Sesc – fazem *selfies* frente às estátuas, em meio a risadinhas fúteis, ignorando quem possam ser aqueles escritores. Cada adentrante segue seu destino após algum gesto de surpresa com a cena inusitada em sua rotina.) (Francelina, a guia poética[1], encaminha os de-roupa-de-festa para o auditório, os quais se deparam com uma sucessão de pequenos vídeos exibidos numa tela, com interpretações poéticas por artistas locais e por outros conhecidos nacionalmente. Enquanto isso, o porteiro Agamenon, vestido de garçom, serve vinho às estátuas vivas que passam a soltar, em tom de celebração, versos aleatórios, hilários e pirotécnicos) Poeta-performático Fernando Pessoa: "Dá-me vinho, que a vida é nada!" (Tilintar de taças e gargalhadas escandalosas dos poetas-performáticos. À porta do auditório, convidam todos a seguirem um caminho feito por pegadas de papel colorido, onde se lê "Penetra surdamente no reino das palavras", passando por alunos-poetas que recitam *Procura de poesia*, de Drummond, enquanto o público-poeta é conduzido à Biblioteca, no 1º piso, pelo atendente Wendel Santana; nas escadas, deparam-se com o poeta-performático Avelino, vociferando *Versos íntimos*, de Augusto dos Anjos.) (Biblioteca. Livros dispostos em uma grande mesa de 10 x 5 metros, como se fosse um banquete. O público-poeta pega canetas e escreve, em papéis coloridos, trechos de poemas, versos, falas de personagens de peças de teatro que poderão ser recitados no sarau, que já o aguarda no salão de eventos, 2º piso.) (Público-poeta e alunos-poetas sobem a escada para o salão de eventos. Ouvem: *Deus quer, o homem sonha, a obra nasce* do poema musicado do Fernando Pessoa *O infante*. Os públicos, com curiosidade e, aparentemente à vontade, vão tomando as cadeiras dispostas em círculo onde já se encontram em seus lugares definidos os poetas-convidados e os poetas-performáticos, estes como se estivessem em seu próprio quarto, manuseando objetos pessoais, de forma intimista, sem se dar por aquelas pessoas todas que adentraram o salão em burburinho. Poeta-performática Patrícia Luz: "Moço, cuidado com ela! Há que se ter cautela com esta gente que menstrua..."

Com esse trecho da Elisa Lucinda, inicia-se de fato o sarau performático *Os convidados*". Dirigido por Zhumar de Nazaré[2], o espetáculo cênico, com vários níveis de participação, interpõe cenas previamente dirigidas a intervenções poéticas espontâneas ou de alguma forma combinadas. No processo de criação e construção, os níveis de participação foram organizados da seguinte forma: poetas-performáticos, com contadores de histórias da Cia Historiar-te; poetas-convidados, com poetas-membros da Associação dos Escritores do Sul e Sudeste do Pará – AESSP; alunos-poetas da Escola de Ensino Fundamental e Médio Paulo Freire e público-poeta, com as demais pessoas mobilizadas.

A ideia foi criar um espetáculo dinâmico e sedutor, onde os públicos também pudessem expandir sua participação, como atores, atrizes e poetas, em sinergia com o elenco previamente ensaiado. Em Marabá, não temos espaço teatral como também não há o que se possa chamar de cena teatral; apenas dois grupos de teatro e raras apresentações, quase nenhuma atividade de formação, mesmo que para iniciantes. Em contrapartida, a literatura oral e escrita têm espaço bem demarcado. Nesse contexto, o sarau performático surgiu como uma estratégia cênica, tendo como motor a minha expe-

riência com atuação e direção teatral num encontro com a prática local dos saraus literários e das contações de histórias para crianças.

Para a categoria poetas-performáticos, realizei oficina de teatro e ensaios com contadores de histórias cuja atuação navegou entre a contação, a recitação poética e a interpretação teatral, caracterizando-se cada um a partir do universo de escritores e escritoras com os quais se identificavam, como Augusto dos Anjos, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Elisa Lucinda, Fernando Pessoa, Florbela Espanca, Marina Colasanti, Monteiro Lobato. Com a mediação da cena feita por um arauto, performado por Zhumar de Nazaré, entram no jogo os poetas-convidados, escritores locais que realizam mensalmente o Sarau da Lua Cheia desde 20 de fevereiro de 2012 e recitaram sem ensaio-prévio poemas autorais conforme a dinâmica do sarau.

Para a participação dos alunos-poetas, fez-se parceria com a Escola através de professores e suas respectivas turmas, com a realização de dois encontros prévios em sala de aula para estímulo à atuação dos alunos e ensaios dos mesmos. Os demais presentes também foram estimulados a participarem como público-poeta; alguns aderindo ao jogo da cena. Entre a apresentação de um poeta-performático e outro ocorreram leituras e recitações das demais *personas*[3] poéticas. O encerramento deu-se com uma cena teatral, referência às antigas lavadeiras dos rios Tocantins e Itacaiúnas; num varal de poesias, o público-poeta escolhia poemas por eles selecionados na Biblioteca.

Bastidores em cena

Por trás do convite trazido à mão onde estava escrito "Os Convidados – sarau poético performático", *aqueles uns*[4] vestidos como-que-se-fossem-para-uma-festa, participaram de um banquete onde a poesia, o teatro, as *personas* e o imaginário eram servidos a todos e por todos; o convidado também trouxe seu prato predileto. Em sentido metafórico, essa imagem desvela condições, objetivos e escolhas feitas no processo de criação, produção e articulação de pessoas, instituições e recursos, sob a égide da mediação teatral como uma ação cultural mobilizadora. Ainda hoje, mesmo entre os agentes culturais mais proativos da Cidade e até no ambiente universitário local, o termo mediação cultural é um conceito pouco difundido, salvo quando se refere a uma ação pontual em um seminário, um debate, uma conferência. Analisar esta experiência sob a ótica expandida do conceito de mediação cultural é exercício fundamental desse texto.

Em parte, podemos refletir sobre este projeto compreendendo a mediação teatral como terceiro espaço, aquele existente entre a produção e a recepção (DELDIME, 1998), com foco principal na formação de público para as programações artísticas do Sesc em Marabá, considerando que a Instituição identifica nas formas de mediação entre cultura e sociedade, e no diálogo entre produção e recepção, os fatores estruturantes de sua Política Cultural[5], documento homologado em 2015. Ademais, havia uma emergência para espaços culturais com programações regulares.

As escolhas estéticas e metodológicas aqui aplicadas dizem muito sobre o fazer teatral e o fazer mediação em territórios periféricos do Brasil, seja no interior da Amazônia, ou nas cidades grandes, podendo lançar luz à ampliação das reflexões sobre a importância crucial da mediação na promoção da cidadania cultural e na própria evolução da linguagem teatral, dentre outras.

Para Desgranges (2008, p.76), "podemos compreender a mediação teatral, no âmbito de projetos que visem a formação de público, como qualquer iniciativa que viabilize o acesso dos espectadoresao teatro, tanto o acesso físico, quanto o linguístico. O acesso físico constitui-se na viabilização da ida do público ao teatro. Ou vice-versa, da ida do teatroaté o público, ou seja, na difusão de espetáculos por regiões social e economicamente desfavorecidas."

Na perspectiva do público como cidadão cultural e da mediação como ato promotor, (WENDELL,2013) enfatiza a condição de público como direito cidadão.

> Trata-se aqui de ter infraestruturas que facilitem a produção cultural e também o sentido da cultura em qualquer lugar da comunidade. É o bairro viver a cultura no seu cotidiano. Isso deve estar visível nas arquiteturas das ruas, nas praças, nos espaços culturais e na vida social. O público deve estar perto e mobilizado para viver a cultura. [...] Os processos de mediação afirmam este lugar visível e atuante do cidadão cultural. É com ele e para ele que são feitos os produtos culturais. É uma relação que se cria entre o artista-cidadão e o público-cidadão. São pessoas de direitos como seres humanos que podem viver a cultura na sua criação, fruição e reverberação (WENDELL, 2013, p. 17).

Nesse sentido, a participação dos públicos também como atores e poetas em cena potencializa essa relação que se cria entre o artista-cidadão e o público-cidadão, considerando-se que mesmo os artistas, na ocasião, também são públicos-alvo, contemplados pela metodologia, uma vez que não só os públicos, mas também os artistas estavam sem acesso a espaço público e programação que os contemplassem. O "acesso físico e o linguístico" são então faces indissociáveis de uma mesma estratégia, tornando-se fundamental conhecer o contexto e as ações que propiciaram o ingresso.

Três fatores essenciais e concomitantes estão por trás das cortinas deste sarau performático: a implementação do Programa Cultura no Sesc em Marabá, com estreitamento da relação com poetas e contadores de histórias, a realização mensal do Sarau da Lua Cheia pela AESSP e o fracasso de público na realização de um show musical no dia do aniversário da Cidade. Atuando no Sesc desde 2016, à frente do setor de cultura, construímos uma programação compartilhada com grupos que buscavam essa Instituição em função da inatividade da Secretaria Municipal de Cultura, sem secretário desde o início da gestão municipal à época e com rumores de ser fechada. Entre eles, a Cia. Historiar-tee, a AESSP, cujos saraus são realizados mensalmente no período da lua cheia, com rotatividade de ambientes, direcionados a um público de amigos, familiares e demais apreciadores da literatura local.

A coexistência de ações, linguagens e grupos efervescentes demandando apoio de metas programáticas da Instituição para o quinquênio 2017-2022 para aquele ano e da minha experiência como profissional de teatro levou-me a criar o *Sarau performático – Os convidados*, nome dado a partir da resposta de uma produtora cultural e amiga marabaense quando indaguei sobre por que o show com o cantor local na véspera do aniversário de Marabá em abril de 2017 tinha sido um fracasso de público, apesar da produção, da divulgação estratégica e da marca Sesc. "As pessoas daqui gostam de se sentir convidadas.", respondeu. Apesar de ser cidade-polo do sudeste do Pará, com 283.000 habitantes (IBGE, 2020), possuir aeroporto e outras características típicas de uma cidade de porte médio, Marabá ainda mantém, em sentido positivo ou não, relações interpessoais típicas de uma cidade do interior.

De boca em boca e de corpo a corpo

O implícito da fala revela o quanto a lógica da produção cultural com uma estrutura vertical com papéis distinta e hierarquicamente definidos, como artista, produtor, público e meios de comunicação não seria adequada e nem suficiente para se mobilizar públicos numa perspectiva de formação. Duas frentes estratégicas foram adotadas nessa mediação, uma relacionada à dimensão estética; outra articulada a esta, mas direcionada a mobilização de públicos propriamente dita. Para tal, a multiplicidade de papéis em cena ou nos bastidores configurou-se como um aspecto primordial. Junto à função técnica de produção e gestão institucional, desempenhei também o papel de diretor, ator e mobilizador, característica comum em mediadores culturais na Região Norte que desenvolvem um trabalho na perspectiva do fortalecimento de redes locais.

Os poetas-performáticos, funcionários do Sesc e o público convidado, ao mesmo tempo aderiram à proposta, ora como elenco, ora como

público ou na função de funcionário do Sesc. Isso foi possível dada a utilização de alguns expedientes no período pré-sarau: a articulação institucional com os grupos artísticos e com a gestão das escolas; e a entrega de convites impressos na casa ou no trabalho de cada um dos espectadores estrategicamente convidados: poetas e escritores, contadores de histórias, artistas em geral, lideranças culturais, professores e seus alunos, direção e coordenação de escolas, representantes de instituições culturais e sociais.

Em tempos de internet e divulgação de massa, essa entrega de convites trouxe, na contramão, a percepção de quão necessária seria a personalização das relações para a formação de público. Esse processo relacional foi caracterizado pela informalidade, geração de confiança e abertura mútua para uma certa intimidade, surgida na divulgação boca a boca e no contato corpo a corpo, como se diz popularmente. Nesse processo, percebeu-se o quanto a afetividade seria determinante na mediação desse sarau, como se tornaria um amálgama na produção cultural compartilhada e na formação de seus públicos a *posteriori.* A afetividade aqui não se limita apenas aos sentimentos positivos de acolhimento, mas antes passa pelo entendimento *do* corpo-afeto como essência vital e relacional, propriedade também inerente ao fazer teatral e à sua relação com os públicos. A própria estética do sarau como se fosse uma romaria teatral, com chegança, corredor de poesia e disposição das pessoas em círculo no próprio sarau, sem clara distinção entre elenco e público, propiciando posições corporais e movimentação distintas dos quais são cotidianamente habituados.

Em *Sobre o corpo-ffeto em Espinosa e Winnicott*, Peixoto Jr. (2013) aponta essa característica da afetividade como essa condição corporal inerente às relações.

> O *conatus,* como nos mostra a parte III da Ética, é a essência atual do corpo e da mente. Enquanto força interior para existir e permanecer no próprio ser, ele é uma força interna positiva ou afirmativa, intrinsecamente indestrutível, pois nenhum ser, ao menos por princípio, busca a autodestruição. Ele possui, portanto, uma duração ilimitada até que causas exteriores mais fortes e mais poderosas o destruam. Definindo o corpo e a mente pelo *conatus,* Espinosa faz então com que eles sejam essencialmente vida, de maneira que, na definição da essência humana, a morte não entra de imediato. Ela é sempre o que vem de fora do ser, jamais do seu interior (PEIXOTO, 2013, p. 4).

Com um processo preparatório no contato com os partícipes deste sarau, ampliaram-se as possibilidades do *conatus* e das interações criativas, que modularam a estética e os seus efeitos de fruição. O formato do sarau aposta no *conatus* como modo de se demarcar o tipo de relação que se pretende com o espaço institucional, transformando-o em cenário simbólico e material, e com os artistas e públicos, como coprodutores da cena. A esse resultado, podemos acrescentar o fato de que houve um "antes" do sarau, etapa primordial para a consecução de seus objetivos. No caderno *Estratégias de mediação cultural,* (WENDELL, 2013) aponta que a mediação se desenvolve em três etapas pedagógicas intercomplementares, no processo de formação de públicos.

> O ponto central dessas etapas é o momento de contato direto do público com o produto cultural. Para que isso aconteça, existe um conjunto de atividades que é anterior a esse momento e outra parte posterior a ele. São etapas que conduzem o público de forma artística e pedagógica para potencializar esse instante único e pessoal do encontro com a obra. É algo organizado pela sequência consequente das etapas; contextualizado pela valorização de cada realidade local; criativo com a presença da experiência estética do início ao fim e produtivo com geração de resultados que efetivem uma integração contínua do público (WENDELL, 2013, p. 25).

Sobre "o momento de contato direto do público com o produto cultural", podemos afirmar que a estética de *Os convidados* foi inusitada e significativa pelo conjunto de sua obra, performando-se pelo "hibridismo estético com a utilização de múltiplas

linguagens artísticas" ao combinar poesia, teatro e contação de histórias, apropriando-se também das demandas e da sintonia com o contexto para um hibridismo corpo-relacional. Como exercício de experimentação, o projeto esteve antenado às possibilidades de mediação entre o público e o teatro contemporâneo, fazendo um contraponto a uma certa expectativa local por um teatro tradicional, com palco italiano e suas coxias. Essas possibilidades estético-relacionais não só caracterizam o teatro contemporâneo como "torna a mediação um desafio comum de ser localizada."

> Neste momento estão coexistindo as possibilidade de: fragmentação da obra e o espectador recriando como coautor a sua sequência de leitura; implosão dos espaços jogando os espectadores para a cena, a exemplo de espetáculos em barcos, ônibus, casas, hospitais e as antigas propostas de rua; hibridismo estético com a utilização de múltiplas linguagens artísticas, deixando o público na indefinição do que vê, seja dança-teatro, performance, vídeo-dança, espaço teatral, clown, instalação, mímica etc.; ritualismo da cena mobilizando o público para viver uma experiência sensitiva como as obras ou em "transe" e na entrega corporal e emocional para se juntar aos atores (WENDELL, 2011, p. 3).

Nessa pluralidade de possibilidades, onde se torna emergente reinventar os papéis cênicos da teatralidade, de modo a torná-la mais desejável e coadunada com os comportamentos sociais atuais, mantém-se viva a chama do teatro, "afirmando sua vocação de atuar no espaço público, mobilizando afetos e pensamentos, deslocando-se da ética à política, investindo desejos e utopias" (FAVARETTO, Celso. Prefácio. In: DESGRANGES, Flávio, 2003, p. 203). O sarau performático foi encenado por não-atores num jogo de cena entre o dirigido e as intervenções dos públicos literalmente convidados. Com o intuito de conquistar todos para o poder mágico do efêmero jogo teatral, oportunizamos, em alguma medida, formação de elenco e de públicos, possibilitando papel ativo na cena aos poetas, alunos, funcionários do Sesc e público em geral, o espaço para se transitar entre o papel de ator e de público, rompendo assim a fronteira tradicionalmente delimitada e quebrando a passividade do público como apenas contemplativo.

> O público é um criador. Através dos processos de mediação, ele faz parte do antes, durante e depois da produção cultural. O público contemporâneo quer jogar, participar, integrar e criar junto com os fazedores culturais (WENDELL, 2013, p. 19).

A escolha estética de se criar uma experiência imersiva para os públicos convidados desde que entrassem no Sesc até chegarem ao espaço do sarau, diz respeito a essa "implosão dos espaços" de que fala Wendell, de forma que a reconfiguração estética dos espaços utilizados na rotina e a ambientação do salão de eventos para um espetáculo teatral transformaram criativamente as carências numa cilada poética.

A não existência de espaço teatral nem de uma programação cênica na cidade reflete a insuficiência histórica das políticas públicas de cultura para o sudeste do Pará, seja nas esferas municipal, estadual, federal ou privada. Mesmo o Sesc sendo referenciado nacionalmente pela sua política cultural, em Marabá contamos com uma unidade pequena, cujo salão multiuso é adaptado a cada programação. Assim sendo, é comum artistas, produtores e lideranças culturais desenvolverem metodologias específicas de mediação cultural, tomando para si o protagonismo de mobilizar forças institucionais, políticas, materiais e humanas a fim que o acesso a produções artísticas passe a compor a rotina dos cidadãos. Nesse sentido, a mediação teatral não se limita ao campo específico da arte e da cultura, mas se expande como mediação social. Faz-se necessária uma visão mais abrangente, mesmo que para ações pontuais e específicas de alguma linguagem artística. O constante pesquisar sobre como se dão as relações sociais forjadas num território de constantes disputas espaciais e epistemológicas são premissas fundamentais para

uma mediação mais adequada à consecução dos objetivos socioculturais.

> Uma disputa de territorialidades, de um lado referenciadas na produção mineral e no agronegócio e, de outro, referenciadas em identidades políticas objetivadas em movimentos sociais de camponeses, ribeirinhos, quebradeiras de coco babaçu, atingidos por barragem e atingidos por mineração. Mas é preciso que encaremos a realidade da fronteira. Para além dos discursos a fronteira é o *front*, é onde se disputam territórios, é onde se (des)encontram identidades, é onde o conflito permeia o conjunto das relações sociais (MALHEIRO, 2015, p. 12).

Considerações finais

Um sarau performático como o que aqui foi descrito e analisado poderia simplesmente estar compondo mais uma programação de algum espaço cultural em alguma outra cidade, com algumas ações de mediação para a formação de plateia. Na experiência narrada, descortinam-se bastidores de uma mediação teatral tecida para que a materialização de um produto cultural, cuja potência simbólica do efêmero possa impactar memórias, suscitar desejos e demarcar princípios e estratégias para futuras programações.

Como em todas as áreas, as disputas territoriais aqui também atravessam a produção cultural, especialmente os fazeres artísticos mais artesanais, sem conotação comercial ou com alguma temática que expresse questionamentos às tentativas de homogeneização cultural, pautada em discursos que alimentam um imaginário colonial de progresso e de desenvolvimento.

A mediação cultural, nesse sentido, precisa ir além de uma atitude estética; carece também de ser uma atitude ética e política. Conduzido na perspectiva de se criar uma poética do participador (DESGRANGES, 2003), nesta experiência que analiso, foquei em contextualizar, descrever e narrar o "antes" na promoção do "acesso físico e linguístico", pela sua importância cabal e pela necessidade de se desenvolver habilidades específicas da mediação, como articulação e mobilização de artistas, de grupos culturais e de escolas, o que demanda um conhecimento prévio sobre o contexto de cada agente sociocultural em seu microterritório e a utilização de táticas particulares e sensibilidade estratégica para se conquistar cada um dos convidados.

Referências

DESGRANGES, F. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: HUCITEC, 2003.

DESGRANGES, F. **Mediação teatral: anotações sobre o Projeto Formação de Público.** Florianópolis: Revista Urdimento, n. 10, PPGAC-UDESC, 2008.

FAVARETTO, C. Prefácio. In: DESGRANGES, F., 2003. p. 203-206.

MALHEIRO, B C. P. **Territórios e saberes em disputa:** por uma epistemologia da fronteira. Revista iGuana – Reflexão Amazônia, n. 1, 2015.

PEIXOTO JUNIOR, C. A. Sobre o corpo-afeto em Espinosa e Winnicott. **Revista Epos**, v.4 n.2: Rio de Janeiro, dez. 2013.

WENDELL, N. **A mediação teatral como experiência estético-educativa**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. v. 8, nº 2, 2011.

WENDELL, N. **Estratégias de mediação cultural**. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB, Secretaria de Cultura da Bahia-SECULT, 51 p. 2013.

Notas

1 Na estrutura do sarau performático *Os convidados*, este papel foi desempenhado por uma funcionária do Sesc, cuja mediação consistia em acolher o público e conduzi-lo aos espaços preparados.

2 Zhumar de Nazaré é o nome artístico de Josimar Olavo Dantas, artista, educador e técnico cultural do Sesc.

3 A persona poética aqui se refere à pessoa em cena, num híbrido entre a personagem construída para o sarau e a identidade poética comumente utilizada em situação espetacular, com abertura para utilização de pessoalidades no jogo de cena entre a ficção e a conversa entre amigos.

4 Expressão do regionalismo paraense.

5 Política Cultural do Sesc (44, 2015)

Recebido em 30 de junho de 2023.
Aprovado em 19 de julho de 2023.

IMPROVISAÇÃO, INTUIÇÃO E INSTANTE

Daves Otani

Ator e professor. Coordenador de graduação e pós-graduação *lato sensu* em Direção e Atuação da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). É graduado em Artes Cênicas (1992/ Unicamp), Mestre (2005) e Doutor (2012) em Artes da Cena pela mesma universidade. É professor de Interpretação, improvisação, jogos e pedagogia teatral desde 2010 na ESCH, onde compôs as equipes de implantação do curso de Licenciatura em Teatro e do Mestrado Profissional em Artes da Cena. Orienta projetos de *lato sensu* e *stricto sensu*. Pesquisa a improvisação como procedimento de composição da cena.

Resumo: Nesta reflexão proponho pesarmos o *instante fecundo,* um instante criativo de improvisação, uma experiência fundante para o artista da cena. Este pensamento sobre a prática se construiu a partir de vivências próprias enquanto ator, ainda que sempre sob experiências laboratoriais coletivas, potente caminho para a criação cênica. Inspirada no livro "A intuição do Instante", do filósofo francês Gaston Bachelard, em interlocução com os pensadores e pesquisadores das artes cênicas Constantin Stanislávski e Eugênio Kusnet – entre outros –, primeiramente apontada na pesquisa de doutoramento, tem seus primeiros passos em investigações realizadas a partir das criações cênicas da Boa Companhia, grupo teatral de pesquisa continuada, com o qual trabalhei de 1992 a 2017.

Palavras-chave: improvisação; composição cênica; análise ativa; Bachelard; intuição e instante

IMPROVISATION: INTUITION E INSTANT

Abstract: In this reflection, I propose to weigh the fertile moment, a creative instant of improvisation, a fundamental experience for the performer. This thought about practice was built from my own experiences as an actor, although always under collective laboratories experiences, powerful path to scenic creation. Inspired by the book "The intuition of the instant" by the French philosopher Gaston Bachelard, in dialogue with the researches of the performing arts Constantin Stanislavski e Eugenio Kusnet, among others, and first pointed out in the doctoral research, it has its first steps in investigations carried out based on the scene creations of "Boa Companhia", a theatrical research group that's I had work since in 1992 and lasted until 2017.

Keywords: improvisation; scenic composition; active analysis; Bachelard; intuition and instant.

> "Para esclarecer filosoficamente o problema da imaginação poética é preciso voltar-se a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade" (Bachelard, 2007, p. 6).

> "Aquém e além do 'entendimento', o teatro realiza um trabalho de memória voltado para os corpos, para os afetos, e só então para a consciência. O reconhecimento de Proust de que as lembranças mais valiosas talvez se situem no cotovelo, não na memória mental, tornou-se corrente" (Lehmanm, 2007, p. 318).

A dimensão do instante na atualidade da improvisação – no campo da criação e atuação teatral – levou-me a considerar a questão da intuição como meio revelador de um *instante fecundo*; uma dimensão criativa, essencial, onde pode se inaugurar um território de imagens na atuação. Um instante de encontro do intérprete com a potência da cena. Instantes fecundos, criativos, conduzem a atuação e abrem territórios de exploração da ação a partir da imagem. Imagem aqui em uma concepção ampla: audição, visão, olfato, tato e paladar. Tais descobertas intuitivas instantâneas se dão quando atuantes imergem no processo criativo, na improvisação enquanto recurso gerador de materiais para a cena. Parto da perspectiva da *improvisação* enquanto *análise ativa*[1], ou seja, procedimentos criativos baseados em situações e circunstâncias de um texto – quer dramático ou literário –, para a construção (composição) da cena, que irá traduzir no palco o universo do texto. No caso do presente trabalho, a partir de experiências próprias nos processos de montagem e apresentação do espetáculo *Primus*[2], da Boa Companhia.[3]

O instante é uma experiência que intuitivamente leva à abertura de campos de exploração: "*Busquem os estímulos criadores que irão gerar uma renovação contínua de estímulos de grande intensidade emocional e constantes acréscimos de um material capaz de dar vida ao espírito de um papel*" (Stanislávski , 1997, p.12).

Os instantes improvisacionais geram imagens que conectam o atuante às circunstâncias propostas[4]. Esses instantes se tornam estímulos criadores que alimentam a imaginação, os sentimentos, as ideias e a vontade e, conforme o filósofo Gastón Bachelard diz, "o mundo lhe traz um conhecimento, e é ainda num *instante fecundo que a consciência atenta será enriquecida por um conhecimento objetivo*" (Bachelard, 2007, p. 39).

Existem *instantes fecundos* na atuação cênica, enriquecidos e ancorados por *instantes objetivos* (exemplos abaixo), tanto nos processos criativos quanto nas apresentações, que revelam descobertas que se perpetuam na peça, instantes transformadores que redimensionam a relação da atuação com a cena e com a apresentação do espetáculo cênico.

Ao partir do estímulo da formulação inicial das pesquisas de Stanislávski, onde a memória ocupa um território de exploração das sensações; as sensações enquanto manifestações dos segredos da intimidade na interpretação, proponho uma forma de olhar para a memória que vem do material emotivo do ator. Os afetos do intérprete – como "chaves de abertura" das portas do subconsciente, em direção a sentidos mais profundos na relação com o ser ficcional – levando a um lugar-memória particular, ficcional e vinculado à representação de mundo com o qual a cena está dialogando. Esta experiência se refere a um lugar-memória *para a conexão com os outros, para a dimensão da responsabilidade que está ligada à sua historicidade* (Lehmanm, 2007, p. 318). Saindo, portanto, de um lugar-memória que se referiria a uma intimidade estritamente ligada à pessoalidade do intérprete. Vejamos palavras de Stanislávski sobre seu pensamento acerca do tema da memória:

> Precisamente essa memória [...] que haviam se apagado de todo, mas de repente alguma sugestão, uma ideia ou uma figura conhecida fazem com que domine as emoções, às vezes com mais força, às vezes

> mais debilmente; em algumas ocasiões são iguais à primeira vez, e em outras têm um aspecto diferente[5] (Stanislavski , 1980, p. 224).

Remeto-me à questão da memória impulsionado pelo conceito de *memória emotiva* de Stanislávski (um dos conceitos iniciais de sua obra, que se redesenhou e se reestruturou conceitualmente ao longo de mais de quarenta anos de pesquisa, e Stanislávski revisou o próprio conceito de *memória emotiva*), na busca de investigar um tema recorrente nas múltiplas reflexões contemporâneas acerca do fazer teatral e na procura de ampliar o olhar para a questão. É essencial perscrutar as possibilidades da memória como elemento prático de uma pesquisa em teatro, mesmo, e ainda mais, diante das diversas utilizações da memória já relatadas, no âmbito do trabalho do ator, ou do performer, como argumenta Beth Lopes:

> Quando se pensa em uma cartografia e nos meios pelos quais o performer a experimenta (*memória*) em processos artísticos e espetáculos, são muitos os exemplos do uso da memória como um impulso, como uma motivação, como um tema ou como um procedimento para tornar o trabalho com seu corpo um objeto cultural. Desde o grande mestre da "memória das emoções", Constantin Stanisávski, a recorrência ao tema tem provocado bastantes controvérsias, se uma técnica de atuação, um estilo ou simplesmente a substância com a qual o performer transforma a sua imaginação e suas emoções em arte (Lopes, 2009, [s. p.]).

O instante seria uma chama para acender a memória; um *instante fecundo* pode incendiar o dinamismo da imagem e fazer o ator mergulhar no seu íntimo abismo. A memória é material de impulso investigativo da presente reflexão. Por percebê-la inesgotável, faço dela uma matriz de pensamento sobre a qual me apoio para edificar este texto testemunhal da experiência vivenciada em processos criativos e de apresentações da "Boa Companhia".

Uma obra artística está sujeita a infinitas considerações, debaixo de um grande número de influências. Sua origem humana permite, a partir da investigação do processo criativo, rastrear os atalhos e as direções tomadas pelos artistas que percorreram esses caminhos, ainda mais sob a perspectiva de uma criação via práticas de improvisações:

> A improvisação de uma cena representa a execução de uma série de ações físicas cabíveis dentro das 'circunstâncias propostas', que já sabemos, envolve automaticamente a ação interior do ator. A permanente interdependência desses dois fatores foi colocada por Stanislávski como alicerce para seu 'Método das ações físicas'. Mais tarde este método, com apenas algumas alterações de ordem técnica, transformou-se no que hoje conhecemos como análise ativa (Kusnet, 1992, p. 100).

Os *instantes fecundos* são elementos potentes, nascidos da análise ativa[6], geradores de imagens que unem circunstâncias propostas ao ator em ação. Esses instantes se tornam estímulos criadores que alimentam a imaginação, os sentimentos, as ideias e a vontade. Por meio de vivências contundentes, mobilizadoras, percepções instantâneas trazem um contato, por assim dizer, um encontro, com formas expressivas, manifestações de uma imagem que será revisitada pelo intérprete. Neste sentido, de um revisitar, contraria-se a própria ideia de forma, por não se tratar, ou não se tratar somente, da formalidade corporal, no seu sentido de desenho do corpo no espaço externo (coreografia), mas também, e sobretudo, dos caminhos internos de uma vivência improvisacional. Falo, portanto, na perspectiva de uma das qualidades da ação (externa e interna), como coloca Kusnet, em *Ator e método* (1992). Deste modo, por vezes é justamente um desenho no espaço que trará uma imagem interior e uma revisita ao *instante fecundo*, outras vezes, uma imagem interior levará o intérprete a revisitar seu percurso no espaço.

Na cena inicial da peça *Primus*, em determinado momento, havia um movimento de giro, por mim realizado, em posição de cócoras, braços

abertos, muito rapidamente; desde sempre esse movimento participou da peça. Tal movimento é uma ação que conjuga a posição do macaco ao universo poético do homem; permite relatar um equilíbrio "não humano", mas que não guarda um sentido funcional do bicho; é uma expressão subjetiva de um homem experimentando ser macaco. Esse movimento ativa uma tensão psicofísica que permite instalar-me no duelo animal *versus* civilização, do qual trata a encenação, um instante improvisacional gerou tal movimento; este foi um *instante objetivo*, em que a experimentação se converteu em material efetivo de cena. A Boa Companhia fez, em *Primus*, das improvisações, procedimentos de construção e manutenção do espetáculo. Como forma de encontrar conteúdos psicofísicos, esse modo de agir passa pela experiência intuitiva do instante, quando a interpretação e encenação registram os materiais, possibilidades de uma condução prática na abordagem da temática. Outro exemplo de *instantes objetivos* foi o material que veio diretamente de laboratórios de capoeira. Escolhida como uma matriz para improvisar, a capoeira foi explorada à exaustão na construção do corpo cênico; muitos movimentos, ritmos e imagens da capoeira passaram a integrar diretamente a estrutura da peça. Nesse sentido, a exploração desse procedimento está relacionada à memória, misterioso "lugar" por onde transita o trabalho do ator: "*A memória, guardiã do tempo, guarda apenas o instante; ela não conserva nada, absolutamente nada, de nossa sensação complicada e fictícia que é a duração*" (Bachelard, 2007, p. 38). Memória como ação poética. Lembramos o que vivemos e o que não vivemos; lembramos o que desejamos e o que esquecemos. Lembramos o que improvisamos e o que deixamos de instantaneamente experimentar. Lembramos o que temos e o que abandonamos. Assim, podemos aqui abordar camadas deste, ao mesmo tempo tênue e profundo tema: a memória instantânea que nos marca na cena, é um "caldo" entre o que é desenho no espaço, o que é imagem interna, o que é memória do esquecido, o que são memórias dos afetos e dos medos; memórias de fragmentos de imagens, sons, gostos, toques e cheiros; experimentados e inventados. Na atuação, no presente, a vivência de um *instante fecundo* congrega camadas de memórias[7].

Imagens ligadas à memória vêm, inevitavelmente, da experiência do ator como ser humano, às vezes enquanto lembrança de momentos passados de sua vida, às vezes como manifestações livres de sua subjetividade. São flashes de sensações, de impressões, pedaços de lembranças de instantes da sua história que se conectam à trajetória do ser ficcional e participam da ação cênica. Isso se dá, não por meio de uma busca puramente racional, mas por meio da estruturação da improvisação em busca de que ela traga relances instantâneos da vida para a cena.

A memória é marcada também por instantes das apresentações. Veja outro trecho do livro a *Intuição do instante*, do filósofo Bachelard (2007), que me ajudou a conceber o instante improvisacional como um instante criativo e primordial: "[...] *um ato é antes de tudo uma decisão instantânea, e é essa decisão que carrega toda carga de originalidade*". O período criativo que gera tais instantes está relacionado a uma disponibilização psicofísica de cada indivíduo e do grupo, sendo determinante a participação da direção do espetáculo na seleção dos materiais e na construção da linha estruturante da cena; para que o instante não se perca. Falar sobre a importância da direção é falar também de um modo de fazer, assim, pressupomos uma parceria colaborativa que excede a individualidade. No entanto, a direção experimenta outra forma de fruição do instante; desta experiência instantânea também se abrem portas para territórios criativos.

O outro lado do instante: razão

> O segundo: penso em propor-vos um acomodamento: o de reservar à sensibilidade natural do ator os momentos raros em que **perde a cabeça**, em que não vê mais o espetáculo, em que **esquece a si mesmo**, em que está em Argos, em Micenas, **em que é** o próprio personagem que interpreta: ele chora [...] (Diderot, 2000, p. 73).

> O primeiro: Os comediantes impressionam o público não quando estão furiosos, mas quando **interpretam** bem o furor. Nos tribunais, nas assembleias, em todos os lugares onde se quer ficar senhor dos espíritos **finge-se** ora a cólera, ora o temor, ora a piedade, a fim de levar os outros a esses sentimentos diversos [...] (Diderot, 2000, p. 81).

Ao rememorar o paradoxo proposto por Diderot, onde o ator se "mistura e balança" entre a razão e a entrega intuitiva e sensível, observo que a experiência instantânea da intuição se completa no próprio paradoxo, e ao passar por Diderot poderíamos voltar a Bachelard: "*Convém sublinhar, de passagem, o lugar do ato de atenção na experiência do instante. É que, de fato, não existe verdadeiramente evidência senão na vontade, na consciência que se empenha em decidir um ato*" (Bachelard, 2007, p. 25).

É certo que Diderot se refere ao momento da cena, quando o ator está no ato da interpretação, na presença no palco; e Bachelard aborda a questão em um sentido que não se refere propriamente a uma ação de composição artística, embora sua obra esteja relacionada ao ato criativo e a seu sentido amplo para a imaginação poética na experiência humana. Contudo, na busca da revelação do instante enquanto detonador da intuição, que gera e é gerado também em uma atitude racional, o encontro desses autores proporciona pensar o fenômeno da cena. Eugênio Kusnet também fala sobre o lado racional, porém mais precisamente no processo criativo da atuação teatral, o que, enquanto observador e testemunha participativa dos espetáculos realizados como ator, faz-se primordialmente no procedimento preparatório dos ensaios e no processo seletivo, embora, o ato de improvisar também se dê, em certa medida, também por meio do aspecto racional na atuação. Entretanto, entendo que a condução racional seja resultado da ênfase dada ao pensamento estruturante e se verifique mais marcadamente fora da cena, portanto, a estruturação acontece tanto nas escolhas das matrizes prévias – definidas anteriormente e com a função de preparar a improvisação – quanto no processo de seleção, como observa Kusnet:

> Assim, podemos encarar com certo otimismo, a possibilidade de chegarmos através de um trabalho racional, ao menos a uma pequena parte daquilo que a natureza tem de mais profundo e precioso para nós atores – o nosso subconsciente (Kusnet, 1992, p. 60).

Bachelard, de modo parecido à observação de Kusnet, defende a ação que organiza esteticamente a memória: [...] *de maneira mais precisa, se não há uma ação normativa ou estética como pode o hábito conservar uma regra e uma forma?* (BACHELARD, 2007, p. 65). Por entender que a forma espetacular guarde a ideia de hábito, que sua repetição e retomada esteja na zona do habitual, que a peça teatral seja uma ação estética normativa que se repete; sublinho afirmação do filósofo acerca do hábito como elemento que assimila a novidade do instante:

> Samuel Butler já observava que a memória é afetada principalmente por duas forças de caráter opostas, 'a da novidade e a da rotina, pelos incidentes ou objetos que nos são ou os mais familiares, ou os menos familiares'. A nosso ver, diante dessas duas forças, o ser reage mais sintética que dialeticamente, e de bom grado definiríamos o hábito como a assimilação rotineira de uma novidade. [...] quando se leva seu exame ao domínio da rotina, percebe-se que ela se beneficia, da mesma sorte que os hábitos intelectuais mais ativos, do impulso fornecido pela novidade radical dos instantes (Bachelard, 2007, p. 66).

O instante criativo da cena está relacionado a imagens intuitivas, que seriam um composto de sensações que ocupam o espaço interno do atuante e o movem no jogo teatral, no presente do fenômeno teatral, nesse caso, ancorado em uma experiência já vivida, na improvisação – e mesmo numa experiência experimentada em uma apresentação que revigora a imagem interior do ator

ou na própria experiência pessoal do intérprete. Como diz Eugênio Kusnet, no seu livro *Ator e método*, em que apresenta uma reflexão sobre o método de Stanislávski, amparado na sua prática enquanto professor, ator e diretor:

> Durante todo o trabalho do ator, ele sempre continua tendo certos elementos indefiníveis conscientemente, como imagens inexplicáveis, fragmentos de sons ou de cores, exclamações, visões vagas, elementos esses que representam pontos de contato do ator com seu subconsciente (Kusnet, 1992, p. 72).

Esses elementos de contato são ativados também em imagens instantâneas produzidas intuitivamente nas improvisações; já na demanda da repetição espetacular, aparece, também intuitivamente, mas por ter sido racionalmente organizada, ou seja, como resultado de uma ação que proporciona que ela se manifeste. A geração de materiais via a improvisação é um recurso que ativa a memória em dois níveis: a novidade radical do instante, vivenciada no processo criativo e o impulso para a rotina da repetição, *o hábito como assimilação rotineira de uma novidade* (Bachelard, 2007, p. 67).

A *novidade radical* começa a ser semeada a partir do envolvimento total dos criadores por meio do contato inicial com o universo do material selecionado para a criação, semelhante ao que Stanislávski diz sobre a primeira leitura:

> As primeiras impressões têm um frescor virginal. São os melhores estímulos possíveis para o entusiasmo e o fervor artístico, duas condições de enorme importância no processo criador.

Essas impressões são inesperadas e diretas. Muitas vezes deixam no trabalho do ator uma marca permanente. São livres de premeditação e de preconceito. Não sendo filtradas por nenhuma crítica, passam desimpedidamente para as profundezas da alma do ator, para os mananciais da sua natureza, e muitas vezes deixam vestígios inextirpáveis, que permanecerão como base do papel, o embrião de uma imagem a ser formada.

As primeiras impressões são...sementes. (...) É tanta a força, a profundidade e o poder de permanência dessas impressões, que o ator deve ter especial cuidado ao travar conhecimento pela primeira vez com a peça.

Para registrar essas impressões, é preciso que os atores estejam com uma disposição de espírito receptiva, com um estado interior adequado (Stanislavski, 2003, p. 21-22).

Estado criador: instalação

Este procedimento requer um estado de atenção, um estado produzido em uma *ação instaladora* – a disposição e disponibilidade criadora do ator no processo criativo –, tal atitude é gerada a partir do momento em que o ator se coloca na situação imaginária dentro deste processo. Segundo Kusnet, comentando o livro *A imaginação como fator de comportamento*, do psicólogo R. G. Natadze (1992):

> Ele define esse termo como segue: "instalação é o estado de prontidão do sujeito para a execução de uma ação adequada, isto é, a mobilização coordenada de toda a sua energia psicofísica, que possibilita a satisfação de uma determinada necessidade dentro de uma determinada situação" (Natadze *apud* Kusnet, 1992, p. 54).

O espaço interior tem papel fundamental na novidade que resulta dessa ação. Nele, a experiência é vivenciada e retomada. Diferentemente do espaço externo e suas variáveis, o espaço interno guarda certa rigidez, as sensações se repetem em áreas específicas do corpo. Certo é que a imagem que percorre esse espaço é reconfigurada, posto que revivida. A essência do indivíduo se abre à variação dessa imagem que o preenche. Um modo pessoal de curiosidade, um jeito original de afetar-se, uma maneira particular de experimentar as sensações da vida. Ainda que suscetível a transformações, a essência individual se afeta mais lentamente, talvez no longo transitar das idades e das condições gerais de cada vida. No entanto, o homem sente nas mesmas vísceras, outro amor e outro ódio. Cada dor e cada alegria tem seu lugar em cada corpo. Na atuação, a carne é o endereço do habitual, uma me-

cânica de sangue e fluidos que percorre os mesmos atalhos. Desta forma, a experiência instantânea, numa ação estética, revive-se e atualiza suas expressões subjetivas em iguais locações de um mesmo corpo. A subjetividade da imagem tem a mobilidade para reverberar diversamente no seu espaço original, como que continuando um movimento interrompido, do mesmo ponto, em um ritmo que reocupa o espaço da sensação-sentimento: "*A energia não passa de uma grande memória*" (Roupnael apud Bachelard, 2007, p.66). "*Com efeito, ela só é utilizável pela memória, ela é a memória de um ritmo*" (Bachelard, 2007, p. 66). O ator, corpo e espaço da imagem, lugar de transição, percorrendo o espaço externo, adequando a sua corpografia (o desenho em si mesmo) e coreografia (o desenho coletivo no espaço), encontra a dimensão conhecida da imagem em si, intuída em um *instante fecundo*.

Referências

BACHELARD, G. **A intuição do instante.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. Campinas: Verus Editora, 2007.

DIDEROT. **Paradoxo sobre o comediante** *in* **Obras II**/ estética, poética e contos. Organização e tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, vol. 2, 394 p. (Coleção textos, 12).

KUSNET, E. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Hucitec, 1992.

LAZZARATTO, M. **Campo de visão** – exercício e linguagem cênica. Escola Superior de Artes Célia Helena: São Paulo, 2011.

LEHMANM, H.T. **Teatro pós-dramático**. Trad. de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOPES, Beth. **Revista Sala Preta** *(A performance da memória).* São Paulo: Departamento de Artes Cênicas/ ECA-USP. V. nº 09. 2009.

STANISLAVSKI, C. **Manual do ator**. 2. ed. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

STANISLAVSKI, C. **El trabajo del actor sobre sí mismo**: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias. Trad. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.

Notas

1 Em que consiste o método da "Análise Ativa"? Como diz o próprio nome, é uma maneira dos atores analisarem o material dramatúrgico: analisá-lo em ação [...] veremos como se processa a improvisação no correr dos ensaios pelo método da "Análise Ativa". Por enquanto quero apenas frisar que a presença da improvisação, numa ou noutra forma, é absolutamente necessária em todas as etapas do trabalho, a começar pelo primeiro ensaio e terminando pelo último espetáculo [...] (KUSNET, 1992, p. 98-103).

2 Espetáculo baseado no conto *Comunicado a uma Academia*, de Franz Kafka, produzido pelo grupo de pesquisa cênica "Boa Companhia", dirigido por Verônica Fabrini, e com Alexandre Caetano, Daves Otani, Eduardo Osorio e Moacir Ferraz no elenco. O espetáculo esteve em cartaz de 1999 a 2017 e percorreu diversos estados e capitais do Brasil, apresentando-se ainda, na Rússia, na Alemanha e em Marrocos.

3 Este aprendizado foi alicerçado na Boa Companhia, dirigida artisticamente por Verônica Fabrini. A companhia foi formada pela diretora enquanto professora da graduação / bacharelado em Artes Cênicas da Unicamp, em 1992. No grupo estiveram comigo, desde sua formação até 2017, além de Verônica Fabrini: Eduardo Osorio, Moacir Ferraz e Alexandre Caetano (entre outros artistas que passaram pelo grupo). Nesses anos fizemos mais de dezessete peças teatrais, com a participação de todos os citados em todas, com raríssimas exceções.

4 Conceito e procedimento do Sistema de Stanislávski, que consiste em estabelecer a situação em que as personagens estão inseridas, referente às condições de espaço, tempo e condições físicas e emocionais, bem como seu temperamento, seu momento passado e suas relações e contradições dentro do universo imaginário.

5 Precisamente esa memoria [...] que habían se borrado del todo, pero de repente alguna sugestión, uña Idea o uña figura conocida hacen que lo dominen las emociones, a veces con más fuerza que nunca, otras algo más débilmente; en algunas ocasiones son iguales a los de la primera vez, y en otras tienen un aspecto diferente (Tradução minha).

6 Em que consiste o método da "Análise Ativa"? Como diz o próprio nome, é uma maneira dos atores analisarem o material dramatúrgico: analisá-lo em ação [...] veremos como se processa a improvisação no correr dos ensaios pelo método da "Análise Ativa". Por enquanto quero apenas frisar que a presença da improvisação, numa ou noutra forma, é absolutamente necessária em todas as etapas do trabalho, a começar pelo primeiro ensaio e terminando pelo último espetáculo [...] (KUSNET, 1992, p. 98-103).

7 Quando, no decorrer de nossas observações, tivermos que mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente, será necessário compreendermos que essa relação não é propriamente causal. A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio (Bachelard, 1982, p. 5).

Recebido: 29/06/2023.
Aprovado: 21/08/2023.

A MUDANÇA DE PERCEPÇÃO AO PASSAR PELA EXPERIÊNCIA:
PERTENCIMENTO DE SI E DO ESPAÇO QUE OCUPA

Aline Stefane Cezarone

Mestre em Artes da Cena (ESCH). Licenciatura em Pedagogia (FAMOSP). Pós-Graduação: Direção e Atuação (ESCH); Docência no Ensino Superior (FMU); Arte Educação (Cândido Mendes); Fonoaudiologia e Expressividade da Voz (Estácio de Sá); Docência em Teatro (UniFB). Atuou como docente de cursos técnicos de arte dramática, coordenadora de artes do SENAC SP e regente do coral -do Centro Cultural TUPEC de Mogi-Guaçu. Dedica-se à Formação em Arte e Cultura de professores e artistas.

Resumo: A pesquisa mergulha no vasto universo de possibilidades trazidas pela experiência humana. Ao atravessá-la, nossa percepção e a forma como nos enxergamos no mundo são profundamente afetadas. A experiência atua como um elo entre o mundo real e o ficcional, uma ponte que conecta o que está fora de nós com o que reside dentro de cada indivíduo que se conecta a ela. Surge então a questão: é possível experimentar um sentimento de pertencimento ao território que habitamos após passarmos por uma experiência performática? O que vemos e sentimos nessa jornada influencia nossa conexão com o mundo? Será que mesmo com um repertório aparentemente limitado de influências artísticas, ainda é possível compreender o mundo, a arte e a vida? Esses questionamentos fundamentam o presente artigo, buscando estabelecer conexões que possam nos guiar rumo a suas respostas. A pesquisa empreende uma busca significativa, explorando a relação entre a experiência, a percepção, a arte e a vida, em busca de uma compreensão mais profunda e esclarecedora.

Palavras-chave: experiência; pertencimento; conexão.

THE CHANGE OF PERCEPTION WHEN GOING THROUGH THE EXPERIENCE: BELONGING TO ONESELF AND THE SPACE ONE OCCUPIES

Abstract: The research dives into the vast universe of possibilities brought by the human experience. When crossing it, our perception, and the way we see ourselves in the world are profoundly affected. Experience acts as a link between the real and fictional worlds, a bridge that connects what is outside of us with what resides within everyone who connects to it. The question then arises: is it possible to experience a sense of belonging to the territory we inhabit after going through a performance experience? What do we see and feel on this journey influence our connection to the world? Could it be that even with an apparently limited repertoire of artistic influences, it is still possible to understand the world, art, and life? These questions underlie this article, seeking to establish connections that can guide us towards their answers. The research undertakes a meaningful quest, exploring the relationship between experience, perception, art, and life, in search of a deeper and more enlightening understanding.

Keywords: experience; belonging; connection.

Experiências que ao longo do caminho mudam nossos passos

Experienciar é a ação de deixar-se ser perpassado, permitir pulsar em seu corpo, em seu imaginário, em suas entranhas aquilo que a vida proporciona, é passar pela experiência e permitir que ela passe e se torne viva em você. Como artista, acredito que a verdade das coisas está na experiência ao se passar por ela, e a riqueza do processo criativo do ator está na latência que as percepções são construídas e fazem sentido na sua vivência.

Essa trajetória – que vai além do nosso horizonte pessoal – onde é preciso corporalizar os vislumbres da criação para se ter acesso à potência do 'eu criativo', é que permitirá construir os adornos da nossa arte. Algumas experiências teatrais pelas quais pude passar recentemente, mudaram o rumo do meu olhar e, consequentemente, a direção dos meus passos em relação ao meu projeto de pesquisa, e é justamente esse transitar entre espetáculos, aulas, conversas, perguntas e pesquisas acerca da experiência, do simbólico, do indizível e do pertencimento, que compartilho no decorrer deste artigo.

Pelo olhar de Guimarães Rosa, "o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia", de forma a entendermos que nosso imediatismo pela compreensão, acaba por atropelar o mergulho no processo; muitas vezes as reverberações daquilo que passou por nós e daquilo pelo que nós passamos, levam um tempo para a sua maturação e para a formação de uma compreensão em sua completude, e por outras vezes essa totalidade nem mesmo acontece.

Tive o privilégio de acompanhar – com meus alunos do curso técnico em teatro da unidade do Senac São Miguel Paulista, em São Paulo – o espetáculo *CircomUns*, da Cia. de Teatro e Circo Palombar. O coletivo realizou seu processo de criação sob a direção de Adriano Mauriz em que a dramaturgia foi construída através da visão poética dos artistas do seu próprio território, o bairro Cidade Tiradentes –, no extremo da zona leste de capital paulista. No espetáculo acompanhamos personagens que representavam estudantes, motoboys, artistas de rua, eletricistas, trabalhadores e executivos que tiveram o seu cotidiano e os seus gestos corriqueiros traduzidos em cena pela poética da linguagem circense. Um espetáculo com um minucioso trabalho de trazer realidade à cena de uma forma literalmente mágica e poética.

Apreciar essa poética circense, levou-me, particularmente, ao questionamento das diversas possibilidades artísticas ao se trabalhar com o real. Tal questionamento pôde fortalecer minha convicção quanto à linguagem performática trazida pelo meu projeto de pesquisa[1], uma vez que o real da comunidade local em pesquisa, do meu ambiente de trabalho, servirá como potência inspiradora para ações de pertencimento por meio da arte.

Um estudo sensível e poético dos alunos, estudantes de teatro, foram transformados em um campo de performance e experiências indizíveis. Pelas palavras da professora mestre Marina Caron, em aula: "A falta de experiência está em nosso corpo adulto, uma vez que este evita a experimentação, e que percorrer o território, ouvi-lo, senti-lo, descobri-lo e se redescobrir fazendo parte dele, permite ao ator contar uma história se sentindo pertencente a ela, onde a realidade poética é trazida para seu corpo e traduzida em seus movimentos artísticos".

É interessante observar que a falta de experiência pode, de fato, afetar o processo criativo de um ator ou de qualquer artista, pois a experimentação é parte crucial do crescimento artístico e pessoal, e quando um corpo adulto evita se abrir a novas experiências, pode limitar seu potencial expressivo. Ao percorrer o território, ouvir, sentir e descobrir novas experiências, o ator se torna mais sensível às nuances da vida e do mundo ao seu redor. Essa conexão com o mundo real permite que ele se sinta pertencente à história que pretende contar, criando uma autenticidade e profundidade na sua atuação.

A realidade poética é o aspecto que trans-

cende o realismo literal e traz uma dimensão mais simbólica e emocional à narrativa. Quando o ator absorve a realidade poética, ela é internalizada e traduzida em seus movimentos artísticos, gestos e expressões, enriquecendo sua criação. No contexto das artes cênicas, a falta de experiência pode levar a interpretações rasas e superficiais, enquanto a experimentação e o mergulho em diferentes possibilidades podem enriquecer o repertório emocional do ator, permitindo-lhe explorar um vasto leque de sentimentos e nuances em suas atuações.

Assim, vemos que é fundamental para um ator buscar constantemente novas experiências, abrir-se a essas experimentações e nutrir a curiosidade para se conectar de maneira mais profunda com a história que deseja contar e com o público ao qual pretende comunicar suas emoções e significados. Ao fazer isso, o ator pode criar performances mais autênticas e impactantes, tocando a alma do espectador e compartilhando verdadeiras histórias humanas.

Embora a descrição sobre a realidade poética e a importância da experiência e experimentação no contexto das artes cênicas sejam um conceito relevante e amplamente discutido, há estudiosos das artes que abordam conceitos relacionados à expressão artística, interpretação e criatividade. Esses autores podem fornecer insights sobre esses temas, mesmo que não tratem exatamente pela mesma perspectiva. Stanislávski, por exemplo, um dos principais nomes no campo do teatro e atuação, desenvolveu o "método" ou "sistema" de atuação, enfatizando a busca pela verdade emocional em cena, encorajando os atores a mergulharem em suas próprias experiências e emoções para criar interpretações autênticas. Outro nome como Bertolt Brecht – dramaturgo alemão – que é conhecido por sua teoria teatral do distanciamento, que buscava quebrar a ilusão teatral tradicional e envolver o público de maneira mais crítica e reflexiva, traz ideias que podem ser relevantes para a compreensão de como o teatro pode transcender a realidade literal para criar significados mais profundos.

Ainda, Antonin Artaud, dramaturgo e teórico francês que desenvolveu a noção do "Teatro da Crueldade" – que buscava atingir as emoções primordiais do público e romper com convenções teatrais tradicionais – é conhecido por suas ideias revolucionárias e provocativas sobre o teatro e a atuação. Buscava um teatro que fosse visceral, intenso e capaz de tocar as emoções primordiais do público, indo além do racional e do intelectual para atingir o âmago da experiência humana. Para Artaud, a expressão emocional e simbólica desempenhava um papel crucial no teatro. Ele acreditava que o teatro não deveria ser apenas uma representação superficial da realidade, mas sim um veículo para acessar as partes mais sombrias, misteriosas e subconscientes da psique humana. Isso envolveria o uso de elementos simbólicos, não apenas para contar histórias, mas para evocar sensações e sentimentos intensos nos espectadores. Ele propunha que os atores deveriam utilizar seu corpo e voz de maneira não convencional, quebrando as normas tradicionais de atuação, para alcançar um nível de expressividade visceral e arrebatadora. Acreditando assim que, ao explorar a crueldade, entendida por ele como um confronto com a verdade profunda do ser humano, o teatro poderia ter um impacto transformador tanto no ator quanto no público.

Embora as ideias de Artaud tenham sido controversas e suas produções teatrais nem sempre tenham sido bem recebidas em sua época, seu legado continua a influenciar artistas e teóricos até os dias de hoje. Seu trabalho questionou e desafiou as noções estabelecidas sobre o teatro e a atuação, abrindo caminho para novas formas de experimentações de expressão artística e criativa.

Esses autores e teóricos podem ser um ponto de partida para aprofundar a compreensão sobre os temas mencionados na descrição, e suas obras podem fornecer *insights* valiosos sobre a relação entre a experiência, a criatividade e criação artística nas artes cênicas.

A realidade poética está intrinsecamente ligada à experiência do indivíduo. Quando se fala

em realidade poética, refere-se a uma maneira de perceber e interpretar o mundo além das aparências superficiais, buscando significados e emoções mais profundas nas experiências cotidianas. A experiência é o elemento essencial que fornece matéria-prima para a construção da realidade poética. Cada pessoa vive e experimenta o mundo de forma única, e essas vivências moldam sua percepção e compreensão da realidade. Experiências estas que podem ser pessoais, emocionais, intelectuais, sensoriais ou sociais.

Quando um indivíduo tem a oportunidade de experimentar uma variedade de experiências, ele amplia seu repertório emocional e sensorial. Isso permite que ele tenha acesso a uma gama mais vasta de sentimentos, nuances e reflexões sobre a existência e a natureza humana. Assim, a experiência enriquece a capacidade do indivíduo de se conectar com a realidade poética, permitindo que ele vá além da superficialidade e adentre a essência e os simbolismos subjacentes aos eventos e situações do mundo ao seu redor.

Haja visto que a experiência é um componente essencial para que a realidade poética possa ser traduzida em movimentos artísticos e expressões de forma genuína e significativa nas artes da cena e em outras formas de expressão artística. A conexão entre a realidade poética e a experiência é o que permite aos artistas transmitirem mensagens/reflexões profundas e emocionalmente ressonantes ao público, criando uma conexão íntima e duradoura com suas criações.

Na sequência, outro trabalho que me atravessou de maneira a alimentar meu olhar sobre o real no palco, foi o monólogo lindamente realizado pela atriz Denise Fraga, *Eu de você*, sob direção de Luiz Villaça, com música ao vivo, que compõe uma dramaturgia partindo de uma delicada seleção de histórias reais que rompem a fronteira entre palco e plateia, fato e ficção, vida e arte. A peça trouxe à tona reflexões sobre o que nos mantém humanos num mundo onde as relações e os afetos ganham cada vez mais complexidade. Os depoimentos recebidos, vieram através de postagens nas redes sociais e de anúncio em jornal, e serviram como chama para alimentar esse processo de construção entrelaçando as vivências. Personagens comuns, próximos ao nosso cotidiano, com uma narrativa que faz críticas à violência urbana, ao machismo, às estruturas trabalhistas, tecidas pelo humor e drama na medida certa. A interação constante entre atriz e público fez com que houvesse essa movimentação contracenando diretamente com os espectadores, quebrando a parede entre mundo mágico e o mundo real.

Eu de você, mostrou-se suave ao retratar as dores do cotidiano e a fragilidade do ser humano. Foi possível ver e sentir a vida acontecendo ali no palco, refletindo sobre a efemeridade, sobre as dores e as sutilezas dos nossos dias. A interação com o público os aproximou dessa realidade cotidiana e desses percalços pelos quais passamos pela vida e saímos mais fortalecidos.

A conexão que pude fazer desse espetáculo com minha pesquisa da experiência performática em construção, dá-se por esse viés da escuta do real do(s) outro(s), a fim de tornar artística a contação da sua história para o mundo. Nesta peça, a linguagem se opõe ao que pretendo seguir, mas a conexão da construção passa por um caminho muito semelhante, da pesquisa de si e do outro, da construção poética dos retalhos históricos que a memória do outro nos conduz a costurar.

O livro *Autoescrituras performativas*, de Janaína Fontes Leite, outra referência de imensa grandeza para os estudos, propôs um mergulho profundo no teatro documentário, termo que Janaína poeticamente moldou como autoescrituras. Esse mergulho evidencia a potência em se trabalhar ficcionalmente com o real e enaltece o processo, que por muitas vezes, estende seu tempo de maturação até que a obra se veja pronta, mas ao mesmo tempo seja/esteja viva e, portanto, passível de mudanças constantes. Pensar no meu espectador e em como a experiência daquilo que colocarei em evidência no palco norteará sua compreensão, nos permite que todos em minha plateia estejam juntos, passo a

passo nessa caminhada. E corroborando estes estudos, a professora doutora Giuliana Simões complementou em aula que o espectador "coloca-se em experiência, tornando-se sujeito e objeto no processo", e nesse processo vê-se envolto nessa fricção entre arte e vida.

O real e o ficcional, sendo alinhavados por uma linha tênue, se fez presente também no teatro essencial, de Denise Stoklos. Teatro este que é conhecido como um método que, em síntese, consiste em trazer ao corpo do ator uma emoção que de fato pertence a ele, com o objetivo de provocar um olhar novo para esse sentimento. Seu espetáculo *Abjeto-Sujeito: Clarice Lispector por Denise Stoklos,* tratou de uma transição de percursos de uma coisa levando a outra. Além de explorar os textos diversos de Clarice Lispector, a dramaturgia costura histórias das obras da autora com relatos reais que Clarice deu ao longo da carreira e da vida, assim como sua relação pessoal com a escritora. Um símbolo muito forte em sua obra, e que o espetáculo explora do início ao fim, é o olho. Alusões à visão e metáforas do olhar aparecem constantemente ao longo do espetáculo, sendo uma investigação a respeito de como o corpo, a voz e a emoção expressam uma palavra literária empenhada em dizer o que a todo momento beira o indizível.

O indizível, termo também de estudo da minha pesquisa, definição pela qual busco constantemente dar forma e sentido, daquilo e naquilo que não se consegue com estrutura e certezas falar sobre. Uma tradução que só pode ser percebida através das experiências que se permite atravessar, e ainda assim inapta a materializar unicamente em palavras a essência daquilo que se viveu.

Na busca constante por dar forma e sentido ao indizível, enfrentamos o desafio de expressar o inexplicável, o inefável e o inexprimível. E ao mesmo tempo essa busca pode levar à criação de obras que tentem capturar a essência de experiências humanas profundas, como o amor, a perda, a transcendência, a espiritualidade, a morte, entre outros temas complexos e subjetivos. A linguagem, por mais poderosa que seja, possui limitações em relação a certos aspectos da experiência humana. Algumas experiências são tão intensas, sutis ou complexas que a palavra escrita ou falada pode não ser suficiente para capturar toda a profundidade e complexidade do que foi vivido.

A arte tem a capacidade de evocar emoções, tocar a alma e abrir portas para a compreensão do indizível de maneiras que a linguagem cotidiana muitas vezes não consegue alcançar. A jornada para dar forma e sentido ao indizível é uma busca essencial para a compreensão da experiência humana e pode abrir novos horizontes de conhecimento e significado.

Já o espetáculo *Sete cortes até você,* de Soraia Costa, me trouxe um mar de afogamentos internos, diante da versatilidade da linguagem e do meu anseio por passar por esse indizível. Palavra novamente tão presente em minha pesquisa, mas ainda com uma dificuldade absurda na definição de suas pulsações. A peça-performance, que dialoga com o teatro documentário e se equilibra entre o autobiográfico e a ficção, mostra o dilema de uma futura mãe, que descobre na gravidez que seu filho virá ao mundo com vários problemas de saúde. Em cena está a atriz e seu filho. De um parto idealizado a um parto realizado com protagonismo médico, a atriz passa por esse caminho entre a gravidez de risco e a decisão entre ter ou não um filho com deficiência, que passaria por tantos problemas neste mundo. Entre cena, vídeo, música, som, silêncio, a peça é invadida por nossas assinaturas, ela nos conecta a esse universo de vida, de ideologia, de sonho e principalmente de realidade.

Com linguagem performática e uma construção poética, e ainda em uma mensagem à acessibilidade, a artista Soraia complementa a respeito de sua obra: *"é extremamente necessário que pessoas com deficiência ocupem lugares de visibilidade, com acesso à experimentação de suas habilidades, pois quando são representadas incentivam e inspiram outras pessoas. Através da cultura, a deficiência pode ser vista e entendida de uma outra forma, valorizando o potencial individual de cada um".*

Algumas destas experiências trazidas acima, vividas por mim em meio a esse processo de estudo, mudaram meus passos, me reorganizaram para núcleos até então pouco visitados e aguçaram minha percepção de território e de sua potência humana e cultural. Um arrebatamento capaz de vislumbrar a arte em suas mais diversas formas e possibilidades, fortalecendo a criação. São os atravessamentos que nos abalam e nesse movimento nos apresentam um mar de significados, de novas vestimentas e de novos rumos para onde almejamos caminhar.

O professor doutor Flávio Desgranges, em sua aula ministrada ao Mestrado em Artes da Cena, no Célia Helena, evidenciou-nos que o que interessa ao artista pesquisador, uma vez que analisando e/ou pensando em seu espectador, é justamente aquilo que muitas vezes a plateia acredita que é uma reverberação que não tenha nada a ver com o que a peça traz. São esses olhares, meio que ignorados por não se compreender completamente, que tecem esse emaranhado das possibilidades de vivências significativas de um processo que o atravessa.

Essa ampliação de visão me permitiu construir para meus alunos e com meus alunos, um percurso de preparação de trabalho mais primoroso e mais prático, uma vez que nossas vivências são relatadas em um diário de bordo, nomeado por *Diário da experiência do indizível,* colhendo, recolhendo, tecendo relatos e construções coletivas de todas as ações experimentadas, como mola propulsora dessa criação performática da experiência representadas por linguagens que não sejam unicamente a das palavras.

Em aula com a professora doutora Marisa Lambert, uma das atividades propostas, e brilhantemente conduzida, foi a da *deriva sensível-poética*: uma caminhada capaz de abrir o campo das percepções e nos arrebatar do automatismo diário que nos é imposto pela rotina. Foi uma deriva em busca de nós mesmos, um [re]conhecimento da nossa própria capacidade de perceber o mundo, de perceber o outro, de perceber a nós no mundo. Qual nosso lugar? Como o ocupamos? Como sentimos o mundo? E como o mundo nos sente?

A experiência provocada nesta atividade proposta, pôde contribuir como inspiração para a [re] criação de exercícios de caminhada sensível explorando a comunidade local, sentindo-os e permitindo que eles nos sintam. O que é a arte? Qual a leitura que essa comunidade local faz da arte que fazemos? Foram questionamentos entregues aos alunos para que criassem um campo de possibilidades dessa apreciação do que e de como o teatro pode tocar em feridas expostas, e ao mesmo tempo agir como um bálsamo a fim de curá-las.

Tal deriva permitiu que os alunos do curso técnico em teatro da unidade do Senac São Miguel Paulista, se aproximassem da comunidade local em que estão inseridos, a fim de compreender sua potência inspiradora, que a esmagadora rotina do dia a dia não lhes permite descortinar, assim como permitiu à comunidade olhar para esses jovens atores com conteúdos sensíveis à nossa vivência, com ideias criativas tatuadas em suas almas, e que anseiam por convidá-los a fazer parte deste território artístico, também construído para eles, de maneira que eles possam pertencer ao todo, já que o todo já pertence a eles.

Pertencimento: qual experiência é possível instaurar?

Instaurar experiências a fim de criar o elo de pertencimento local é lindo teoricamente, mas como é possível fazê-lo? Essas questões mostram-se complexas para serem trabalhadas, como por exemplo, como permitir que o outro se sinta parte deste todo que o cerca? Como instigar o outro a compartilhar suas vivências? Como o mundo passa por você e como você passa pelo mundo? O que fica daquilo que um dia foi? Simbólico, mas muito potente e complexo.

Temos mais perguntas do que respostas, e particularmente, enquanto artista, acredito que os questionamentos são mais interessantes que as definições, pois eles nos impulsionam a continuar, a

ir além nessa busca pelo que nos falta, por aquilo que nos é interessante, por aquilo que completará a lacuna sempre viva e pulsante deixada nos espaços de criação dentro de nós. O que está fora? O que está dentro? Como diferenciar?

Para responder, ou melhor, para alimentar essas dúvidas que pulsam, tenho buscado estabelecer possibilidades de experimentações diversas e distintas a fim de ampliar as sensações dos alunos e levá-los a um campo seguro e consciente de autopesquisa e de compreensão das camadas do simbólico.

Pertencimento. Afinal, qual o meu olhar sobre essa palavra, e qual sua importância para minha pesquisa? *Pertencimento* (do verbo pertencer) se define em ser propriedade de, fazer parte de, apropriação. Para mim, artista-pesquisadora, pertencimento é a capacidade de se sentir (de corpo, alma e pensamentos) como parte do todo.

A experiência de pertencimento é profundamente enriquecedora e pode ter um impacto positivo na saúde mental e emocional de uma pessoa. Quando alguém se sente pertencente a um grupo ou comunidade, isso pode aumentar a autoestima, proporcionar uma sensação de segurança e apoio, e criar um senso de identidade compartilhada. O pertencimento também pode levar a um maior senso de propósito e significado na vida, pois a conexão consigo e com os outros pode oferecer suporte emocional e encorajamento. É uma jornada contínua, e à medida que as pessoas cultivam laços mais fortes entre si, o sentimento de pertencimento se solidifica, seja ele de lugar, de pensamento, de conhecimento, criando uma base sólida para o crescimento pessoal e, no caso, sua apropriação autônoma e confiante enquanto criador da sua arte.

Em aula com a professora doutora Cecília Salles, ela contribui com a ideia de que o ser humano se apresenta como um processo inacabado, e que a possibilidade dessa identificação é gratificante, percebendo a importância em se ter liberdade para propor sua arte e deixar que o acaso também seja um componente que se relaciona com a ação, podendo arrebatar quem se faz presente, exigindo que você esteja preparado para lidar com ele.

A comunidade local de São Miguel Paulista, ao redor da maior unidade do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac) do Brasil, diante da grandiosidade das estruturas físicas da instituição, não se vê pertencente a este universo, criado e disponibilizado unicamente para eles. O distanciamento encontrado nesta relação, muitas vezes por desconhecimento dos mecanismos, tem sido um assunto recorrente em reuniões pedagógicas e dos comitês de inclusão e diversidade, de eventos e de comunicação e artes.

Uma vez que é visto como um ponto a ser explorado e estudado a fim de encontrar mecanismos e maneiras de acessar essa comunidade local, o teatro tem sido uma forma interessante e acolhedora para essa mudança de visão e comportamento em relação à sua apropriação territorial. A espera de que a arte seja vista como um elo e conexão entre o público e o artista, apresenta-se como um território subjetivo e possível de ser explorado, de maneira que ocupar o território poético possa inundar as percepções de vida e das camadas de mundo. E onde o principal possa se fazer presente: a percepção/sensação de pertencimento ao espaço que lhes cabe, aquele pelo qual é possível a identificação de passar por ele e ele passar por você, a compreensão dessa teia que une as lentes de mundo e que são capazes de poeticamente conectar e recriar o encontro de vidas. Um projeto em andamento, que caminha a pequenos passos, mas que conta com o material criativo e de conexão mais potente que se pode encontrar: o humano.

Referências

BONFITTO, M. **Entre o ator e o performer**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

BONFITTO, M. **O ator compositor.** 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

FABIÃO, E. **"Programa Performativo: O Corpo Em Experiência"**, em **ILINX, Revista do LUME**, n. 4, dez. 2013, pp.01-11.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade:** o teatro performativo**.** Sala Preta, 2009.

LEITE, J. F. **Autoescrituras performativas:** Do diário à cena. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

Nota sobre a experiência, de Jorge Larrosa Bondía – informações textuais encontradas no site: http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf (site acessado em 11 de novembro de 2021).

SOLER, M. **Teatro Documentário:** a pedagogia da não ficção**.** 1ª. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

ZUMTHOR, P. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018..

Espetáculo teatral: **Sujeito-Abjeto:** Clarice Lispector por Denise Stoklos, no Sesc 24 de Maio, em 01 de abril de 2022.

Espetáculo teatro-circo: **CircomUns**, da Cia. Palombar, no galpão teatral da companhia, em 29 de abril de 2022.

Espetáculo teatral: **Eu de você**, monólogo de Denise Fraga, no Sesc Guarulhos, em 01 de maio de 2022.

Espetáculo teatral documentário: **Sete cortes até você**, de Soraia Costa, no Centro Cultural São Paulo, em 08 de maio de 2022.

Nota

1 O Projeto de pesquisa de Mestrado *A Arte como catalisadora de pertencimento pessoal e socioespacial*: uma Jornada na Experiência, é uma pesquisa que desenvolve um estudo com os alunos do curso técnico em teatro do Senac São Miguel Paulista, em São Paulo, com o objetivo de aproximar a comunidade local da instituição educacional e de permitir que estes alunos se reconheçam como pertencentes do espaço que ocupam. Através de exercícios teatrais e de construção artística coletiva, foi incentivada a descoberta das próprias potencialidades territoriais, através do compartilhamento das histórias da comunidade, que foram transformadas em um rico material capaz de fortalecer a conexão dos alunos com a arte e na construção das suas experiências. Esse processo também reforçou o senso de pertencimento pessoal e socioespacial dos alunos.

Recebido em 13 de abril de 2023.
Aprovado em 1º de julho de 2023.

BACO-DIONISO-ZAGREU E AS ORIGENS DO TEATRO OCIDENTAL

Carlos Henrique Guimarães

Doutor e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC–UNIRIO). Licenciado em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). É pai, ator, performer, diretor, dramaturgo, pesquisador, produtor e professor de artes cênicas. Autor do livro *Práticas Xamânicas de si:* performatividade cosmopolítica em perspectiva ameríndia (Editora Dialética). Atualmente trabalha na Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH) como editor assistente da Revista *Olhares*, professor de teatro da graduação, pós-graduação e integra a equipe de coordenação da ESCH. Foi Professor Adjunto e Coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Professor Temporário do Curso de Licenciatura em Teatro e Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri (URCA).

Resumo: Procuro com este estudo caminhos que indiquem *modos de filiação* entre atributos dionisíacos e a permanência desse deus na esfera do teatro na *pólis*. Por que considerar o teatro como uma dádiva de Baco, tal como o vinho, a morte, o renascimento e o êxtase? Partindo das qualidades dessa divindade e suas conexões com as origens do teatro ocidental, interesso-me por indícios das características primordiais de Dioniso que possam ainda prevalecer na prática teatral. Pretendo tratar aqui sobre tal questão, compartilhando uma reflexão acerca dos aspectos dionisíacos no antigo teatro grego, suas origens e desenvolvimento na pólis.

Palavras-chave: Teatro; Dioniso; antiguidade grega; pólis; mitologia grega.

BACCHUS-DIONYSUS-ZAGREEUS AND THE ORIGINS OF WESTERN THEATER

Abstracts: With this study I seek ways that indicate *modes of affiliation* between Dionysian attributes and the permanence of this god in the sphere of theater in the *polis*. Why consider theater as a gift from Bacchus, like wine, death, rebirth and ecstasy? Starting from the qualities of this deity and its connections with the origins of Western theater, I am interested in evidence of Dionysus' primordial characteristics that may still prevail in theatrical practice. I intend to address this issue here, sharing a reflection on the Dionysian aspects in ancient Greek theater, its origins and development in the polis.

Keywords: theater; dionysus; greek antiquity; polis; greek mythology.

Pretendo com este artigo localizar fragmentos de ritos originários em honra ao deus Dioniso da Grécia Arcaica e refletir sobre como aqueles cultos dialogam com o que se considera a origem do teatro ocidental. O exercício é arriscado e o terreno pantanoso, pois trata-se de vestígios antiquíssimos que nos chegam intermediados por diferentes perspectivas, no entanto, o desafio é animador. Roland Barthes adverte que "não sabemos em absoluto como relacionar o teatro grego com o culto de Dioniso" (Barthes, 1986, p.70) e Carl Kerényi indica ser provável que a Antiga Grécia tenha herdado boa parte da cultura dos ancestrais minoicos, de Creta, onde Dioniso era reverenciado séculos antes do esplendor da cultura grega em V/IV a.C. e afirma que "os homens que criaram e preservaram tal complexo cultural não foram os gregos" (Kerényi, 2002, p.5).

A existência de Dioniso remonta a tempos imemoriais, tendo registros do nome do deus na região do Mar Mediterrâneo desde o fim do segundo milênio a.C. (Kerényi, 2002, p.25). Mircea Eliade diz que a maioria dos estudiosos o vê como um deus estrangeiro,

> [...] introduzido na Grécia diretamente da Trácia ou da Frígia. Walter Otto, contudo, insistiu no caráter arcaico e pan-helênico desse deus, e o fato de seu nome – *di-wo-nu-so-jo* – se encontrar numa inscrição micênica parece confirmar sua opinião. Por outro lado, não é menos verdadeiro que Heródoto (II, 49) considerava Dioniso "introduzido tardiamente", e, em *As Bacantes*, Penteu falava "nesse deus que chegou tardiamente, seja ele qual for" (Eliade, 2010, p.339).

Junito Brandão descreve o mito de origem do deus considerando a história dos dois Dionisos – *Zagreu* e *Iaco*:

> [...] de Zeus e Perséfone nasceu Zagreu, o primeiro Dioniso. Preferido do pai dos deuses e dos homens, estava destinado a sucedê-lo no governo do mundo, mas o destino decidiu o contrário. Para proteger o filho do ciúmes de sua esposa Hera, Zeus o confiou aos cuidados de Apolo e dos Curetes que o criaram nas florestas do Parnaso. Hera, mesmo assim, descobriu o paradeiro do deus ainda menino e encarregou os Titãs de raptá-lo. Apesar das várias metamorfoses tentadas por Dioniso, os Titãs surpreenderam-no sob a forma de touro e o devoraram. [...] Palas Atená pôde ainda salvar-lhe o coração, que palpitava. Foi esse coração que Sêmele engoliu, tornando-se grávida do segundo Dioniso. A lenda tem muitas variantes, principalmente aquela, segundo a qual fora Zeus quem engolira o coração do filho, antes de fecundar Sêmele. Nesse caso o filho de ambos se chamava Iaco, nome místico de Dioniso, Zagreu ou Baco, isto é, o jovem deus que conduzia misticamente a procissão dos iniciados nos mistérios de Elêusis. O segundo Dioniso, no entanto, não teve um nascimento normal. Hera, ao ter notícias das relações amorosas de Sêmele com o esposo, resolveu eliminá-la. Transformando-se na ama da princesa tebana, aconselhou-a a pedir ao amante que se lhe apresentasse em todo o seu esplendor. O deus advertiu a Sêmele que semelhante pedido lhe seria funesto, mas como havia jurado pelo rio Estige jamais contrariar-lhe os desejos, apresentou-se-lhe com seus raios e trovões. O palácio da princesa incendiou-se e esta morreu carbonizada. Zeus recolheu da amante o fruto inacabado de seus amores e colocou-o em sua coxa, até que se completasse a gestação normal. Nascido o filho, confiou-o, para evitar novo estratagema de Hera, aos cuidados das Ninfas e dos sátiros do monte Nisa. Lá, em sombria gruta, cercada de frondosa vegetação e em cujas paredes se entrelaçavam galhos de viçosas vides, donde pendiam maduros cachos de uva, vivia feliz o filho de Sêmele. Certa vez o jovem deus colheu alguns desses, cachos espremeu-lhes as frutinhas em taças de ouro e bebeu o suco em companhia de sua corte. Todos ficaram então conhecendo o novo néctar: o vinho acabava de nascer. Bebendo-o repetidas vezes, sátiros, Ninfas e Baco começaram a dançar vertiginosamente ao som dos címbalos. Embriagados de delírio báquico, todos caí-

> ram por terra semi desfalecidos. [...] adeptos do deus do vinho disfarçavam-se em sátiros, que eram concebidos pela imaginação popular como *homens bode*. Teria nascido assim o vocábulo tragédia (Τραγωδια: bode = Τραγοζ / canto = ωδη + ια, originando *tragoedia* em latim e tragédia em português) (Brandão, 1992, p.22-23).

Na tragédia *As Bacantes*, Eurípides registra parte do mito trabalhando os aspectos do segundo Dioniso (Baco-Iaco) acima relatado por Brandão: o deus condutor dos coros embriagantes e criador do vinho que levava sátiros e ninfas ao êxtase sagrado. Miticamente, Iaco teria inspirado o nascimento da tragédia: cantos rituais e danças com máscaras daqueles que, tornando-se *homens-bode*, celebravam o renascimento do deus e de toda natureza; sob essa ótica, as origens da tragédia grega remontam aos arcaicos cultos dionisíacos. Entretanto, o percurso do primeiro deus, Dioniso-Zagreu, não pode ser deixado de lado pois ele é importante para uma compreensão mais ampla das facetas obscuras e ctônicas, ligadas à Perséfone (sua mãe infernal) e aos domínios da morte e do renascimento, dinâmica intrínseca às transformações da natureza, outro atributo dionisíaco.

A vitalidade aparece como uma das principais características de Dioniso, especialmente quando se manifesta em contextos sexuais e de sacrifícios: bode, serpente, touro, novilho (entre outros animais), eram oferecidos nos rituais em substituição ao deus, para garantir a continuidade da vida diante da morte iminente; adornados, eram sacrificados para atualizar o mito de morte de Zagreu que foi devorado pelos Titãs:

> Na pequena ilha de Tróia, uma vaca prenha era votada a Dioniso *triturador de homens* – ou seja, Dioniso enquanto deus do mundo subterrâneo. A vaca recebia alimentação especial e, quando dava à luz o bezerro, era tratada como uma mulher parturiente. Botas de caça dignas de um pequeno Zagreu eram postas no bezerro recém-nascido. Assim adornado, o vitelo era sacrificado ao deus (Kerényi, 2002, p.166).

O *sparagmós* – despedaçamento do corpo do deus – era um dos principais temas nos ritos dionisíacos. Haviam também sacrifícios humanos para atualizar o mito, colocando um homem no lugar do deus dilacerado pelos Titãs, indicando a presença da antropofagia nos ritos báquicos. Eurípides indica o sacrifício humano naqueles ritos ao narrar a morte do tirano Penteu, quando é estraçalhado por sua mãe Agave que, em estado de êxtase e participando do coro bacante, acreditou estar despedaçando um filhote de leão em honra a Dioniso.

> [...] os Titãs pegaram o menino Dioniso de surpresa, mataram-no e se prepararam para comê-lo. Na versão geralmente conhecida da história, a criança morta foi feita em pedaços. Era isso o *sparagmós*, a façanha extática que conhecemos desde Creta. [...] a vítima dos Titãs foi cortada em sete pedaços e lançada em um caldeirão sobre uma trípode. Em seguida, as porções de carne foram tiradas do caldeirão, postas em espetos e colocadas sobre o fogo. Mas a refeição não foi comida: atraído pelo aroma, Zeus apareceu e, com seu raio, impediu os Titãs de consumar o festim canibalesco. Era canibalesco o festim porque seres divinos estavam a preparar-se para comer seres divinos (Kerényi, 2002, p.211).

Os antigos gregos compreendiam a vida sob duas instâncias distintas: *zoé* dizia respeito à força primordial e *bios* à existência delimitada de cada ser; *bios* estava contemplada em *zoé* e o deus da vida indestrutível era Dioniso, divindade ctônica mantenedora de *zoé* (Kerényi, 2002), por vezes identificado com Hades – senhor dos mortos que raptou sua primeira mãe, Perséfone. Zagreu está relacionado à morte necessária para que haja o renascimento da vida. Associado às transformações, o deus duas vezes nascido garante a vida frente à morte, superando-a, como a primavera supera o terror invernal:

Dioniso está relacionado com a totalidade

da vida, como o demonstram suas relações com a água, os germes, o sangue ou o esperma, e os excessos de vitalidade ilustrados por suas epifanias animais (touro, leão, bode). Suas manifestações e desaparecimentos inesperados refletem de certa forma o aparecimento e a ocultação da vida, isto é, a alternância da vida e da morte [...] quando Dioniso está ausente, considera-se que ele se encontra junto de Perséfone. Finalmente o mito de Zagreu-Dioniso [...] relata a morte violenta do deus, morto, desmembrado e devorado pelos Titãs (Eliade, 2010, p.340-341).

Dioniso é a força divina que faz a vida brotar em dança com a morte. Para Nietzsche (1948), Dioniso e Ariadne são divindades complementares e opostas ao platonismo que separa o mundo material de um suposto mundo das ideias. Dioniso festeja a existência e dança embriagado todos os dias, pois para o deus a felicidade mora nesse mundo e é preciso vivê-la em sua potência e devir, permitindo que as transformações aconteçam, que ressuscitemos a cada uma das mortes a que somos submetidos em vida e que celebremos o *eterno retorno* de Dioniso. O pensamento provocador de Nietzsche é dionisíaco e se conecta com as ideias de Heráclito de Éfeso, filósofo pré-socrático que compreende o *devir* como a dinâmica da existência, e com a visão do herege Espinoza, para quem Deus é Natureza, distanciando-se dos conceitos ocidentais de matriz kantiana.

Ora, e o teatro não é uma prática que reinventa a vida, como metalinguagem da existência que se faz renascer por meio da obra artística? Essa, portanto, é outra perspectiva que coloca Dioniso como patrono do teatro ocidental, uma vez que o teatro é uma ode à vida, estando no domínio de *zoé* e, por conseguinte, de Dioniso. O teatro, sob a ótica da vida indestrutível diante da morte terrível, opera de forma dionisíaca ao criar histórias humanas, inspirado pelo deus que garante o renascimento. Em *A origem da tragédia*, Nietzsche (1948) aborda a polaridade entre o *dionisíaco* (motor de criação e destruição) e o *apolíneo* (ideais de passividade, da forma e contemplação) na cultura clássica grega e o quanto a elaboração da arte está ligada a essa duplicidade entre o/a artista apolíneo/a dos sonhos e o/a artista dionisíaco/a da embriaguez ou, como na tragédia grega, ao mesmo tempo artista do sonho e da embriaguez. O filósofo inclui o humano no mistério maior da vida por meio do exercício da arte e o reaproxima de sua origem divina:

> Cantando e dançando se externa o homem como membro de uma comunidade elevada. Ele esqueceu o andar e o falar e está em caminho de, dançando, elevar-se nos ares. [...] Ele se sente um deus, [...] extasiado e excelso como, em seus sonhos, via vagar os deuses. O homem não é mais artista, é obra de arte; a potência artística da natureza inteira, [...] aqui se externa sob os estremecimentos da embriaguez (Nietzsche, 1948, p.40, 41).

Nietzsche vê o ser humano extasiado pela arte experimentando a atmosfera dos sonhos, envolto na pulsão da natureza; tais circunstâncias aproximam o humano aos domínios da embriaguez de Dioniso, por meio dos estados de consciência expandida que tiram a humanidade da realidade ordinária e a transportam à experiência extática da criação artística, que é regida pela força dionisíaca. O vocábulo báquico atribuído a Baco-Dioniso está relacionado com os *thýasos* – bando extático das bacantes (Kerényi, 2002, p.108); a embriaguez de Dioniso extrapola o efeito do vinho, pois as bacantes não careciam da bebida quando o próprio deus as tomava em êxtase.

O teatro ocidental, ao ser considerado filho dessa divindade extasiante, traz em si a potência de provocar a humanidade a expandir seus limites e a aprender a lidar com as dinâmicas de morte e renascimento, inerentes à arte teatral devido à sua efêmera essência, que faz renovar o espetáculo a cada apresentação e, a cada novo espetáculo, renovam os atores seus personagens, a cada novo personagem renovam os atores a si mesmos, provocando a plateia a também renascer. O mesmo deus que man-

têm *zoé* é o regente da morte; ele mesmo, em seu mito de origem, foi sacrificado para a manutenção da vida. O coração de Dioniso-Zagreu foi comido pelos pais antropófagos e se tornou a semente de seu renascimento; renasceu entre os homens para agir sobre a cultura, ofertando seus ensinamentos à humanidade: vinho, agricultura, teatro, dança, entre outros saberes a ele associados.

Especulações sobre as origens do teatro ocidental remontam a culturas mais antigas que a grega. Margot Berthold diz que o "teatro é tão velho quanto a humanidade. […] A transformação em uma outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana" (Berthold, 2001, p.1). Junito Brandão (1992) recupera raízes profundas do teatro ocidental; identifica um teatro de feição litúrgica desde o século XXV a.C. no Egito e remonta ao século XVI a.C.,

a presença teatral como um apêndice da religião na Índia e China:

[...] parte-se dos teatros egípcio, hindu e cretense e desemboca-se tranquilamente na Grécia, fazendo-se do originalíssimo teatro grego apenas uma forma evoluída, quando não um mero apêndice dos teatros supracitados. É sabido que Egito, Índia, China, Creta […] conheciam o teatro bem antes do aparecimento do teatro grego, mas este, nada tem em comum com aqueles, a não ser no que tange à matéria prima, pois que todos tiveram como ponto de partida a religião. Os teatros egípcio, hindu, chinês, cretense […] porém, nascendo da religião, jamais conseguiram libertar-se dela, nem quanto aos significantes, nem quanto aos significados. O teatro grego, no entanto, colocando a religião como sua base, ergueu sobre ela um edifício voltado para os problemas do homem (Brandão, 1992, p.7).

Junito destaca que os gregos tiveram a religião como base para seu teatro, mas desenvolveram a estética cênica de forma mais autônoma em relação aos ritos, diferente dos egípcios, chineses e hindus:

[...] ritos egípcios comportavam cerimônias mimadas, que podiam ser consideradas ao menos como *rudimentos dramáticos*. Esse fato, aliás, serviu de ponto de partida para certas teorias que viam no teatro egípcio uma origem análoga a do teatro grego, isto é, a gênese da arte dramática a partir de cerimônias religiosas. [...] A ação ritual, que se observa em alguns textos egípcios, é apenas um rito, uma liturgia, em geral cenas de mistérios, de caráter puramente religioso (Brandão, 1992, p.11-12).

Acerca de um teatro estritamente religioso na Antiga Grécia, Brandão destaca os ritos dos mistérios de Elêusis:

[...] as imponentes ruínas do santuário de Elêusis dão uma ideia da majestade do grande drama. [...] A escuridão vai num crescendo, até que se atinge a parte principal, o *telestérion* (local onde se consumam os mistérios), inteiramente mergulhado nas trevas. Trata-se de uma sala gigantesca, um teatro realmente, com arquibancadas dispostas em semicírculo para cada três mil espectadores. É no *telestérion* que se desenrolava, à luz dos archotes, em três episódios, o drama do retorno: o rapto de Perséfone por Plutão, rei do Hades, a paixão de Deméter, a busca de sua filha, com a velha lamentação humana sobre a morte e a promessa do rei do Hades de enviar a filha de Deméter para passar uma parte do ano na terra; o segundo episódio é o retorno de Perséfone à terra, quando tudo floresce e volta a ter vida; a terceira parte é a *catábase*, a descida, o retorno de Perséfone ao Érebo e tudo seca sobre a terra, é a morte. O episódio se fecha com o envio de Triptólemo, levando a espiga de trigo para ensinar a agricultura aos homens selvagens e fazê-los passar de uma vida animal para um estágio de dignidade humana. [...] Os antigos gregos, de qualquer forma, viam nos mistérios de Elêusis o sentido da esperança de uma vida que sucede à morte (Brandão, 1992, p.17-19).

Berthold comenta a diferença entre os ritos de Elêusis e o teatro que se desenvolveu na Antiga Grécia, destacando a fundamental presença do público para a experiência teatral:

Elêusis são um caso limite significativo. São a expressão de uma fase final altamente desenvolvida, que, embora potencialmente teatral, não leva ao teatro. Como os ritos secretos de iniciação masculinos, eles carecem do segundo componente do teatro – os espectadores. O drama da Antiguidade nasceria da ampla arena do Teatro de Dioniso em Atenas, totalmente à vista dos cidadãos reunidos, não no crepúsculo místico do santuário de Deméter em Elêusis (Berthold, 2001, p.3).

Kerényi enxerga a ligação entre a ritualística do dilaceramento animal (*sparagmós*) com a origem da tragédia, na qual a natureza ambígua do destino trágico de um deus que sofre e se deixa matar, como em *As Bacantes*, de Eurípides, encarnava-se assim em um homem que se destruía a si mesmo, personagem frequente na tragédia ática, em que a falha trágica levava o herói à morte, como um bode expiatório em sacrifício:

Pode-se reconstituir esse ato sacrificial com os seus aspectos singulares, que representam a indestrutibilidade da vida […]: ele deu origem à tragédia grega, e ao longo de toda a Antiguidade veio a ser o menos óbvio, porém o mais universal dos ritos dionisíacos (Kerényi, 2002, p.100-101).

Em *A poética*, Aristóteles (1999, p.20) afirma que "a tragédia vem dos que conduziam o ditirambo", tendo se desenvolvido enquanto "imitação de caráter sério", destacando o gênero como "forma superior" em relação aos demais.

Berthold (2001) assinala que as origens do teatro ocidental

[...] estão nos rituais de sacrifício, dança e culto. Para a Grécia homérica isso significava os sagrados festivais báquicos, menádicos, em homenagem a Dioniso […]. Quando os ritos dionisíacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele se tornou o deus do teatro (Berthold, 2001, p.103).

Os gregos não desvincularam o teatro da religião, pois para a época isso era impossível, mas voltaram sua dramaturgia à investigação das questões humanas, em especial os desafios vividos pelo cidadão da pólis diante dos embates entre os antigos e os novos paradigmas culturais que emergiam em Atenas a partir da filosofia, do direito e da democracia. Barthes (1986) não questiona o vínculo das origens do teatro grego com os ritos a Dioniso, mas reforça que tal teatro era formado por um conjunto organizado de obras, instituições, protocolos e técnicas, ou seja, possuía uma estrutura e que a especialidade dele foi a síntese e a coerência de códigos dramáticos distintos; o autor desloca a discussão para os modos de filiação entre teatro e rito:

[...] o teatro (falando com propriedade, o lugar de onde se vê) estava edificado em terrenos dedicados a Dioniso. A consagração do lugar do teatro envolvia a consagração de tudo que ali sucedia [...]. Neste lugar consagrado havia dois espaços que testemunhavam de maneira mais precisa o culto de deus: na *orquestra*, provavelmente dominada pela estátua de Dioniso, instalada ali com grande pompa no início da festa, esse lugar era o *thymele*; e o que era o *thymele*? Talvez um altar, uma fossa destinada a recolher o sangue das vítimas; em todo caso um lugar de sacrifício. E na *cavea*, isto é, o conjunto das arquibancadas, certos lugares reservados ao clero dos distintos cultos atenienses [...]. Uma vez em marcha a representação, já não voltava a intervir em seu desenvolvimento nenhum elemento do culto (afora, talvez, algumas evocações mortuárias ou divinas). Não obstante, normalmente atribui-se uma origem religiosa à substância do espetáculo grego, que na época clássica já estava claramente secularizado. Qual exatamente esta origem? A origem não se presta à discussão, o que é pura hipótese é o modo de filiação (Barthes, 1986, p.75).

Admitindo a origem do teatro europeu nos ritos dionisíacos e a consagração dos edifícios teatrais da antiguidade grega também ao deus, com a estátua fálica na orquestra, a possível função sacrificial da *thymele* e a existência da *cavea*, o interesse de Barthes se volta para o desenvolvimento institucio-

nal do teatro grego na pólis em direção à secularização, processo que o autor considera presente antes mesmo do amadurecimento do teatro clássico no século IV a.C., respeitando, obviamente, os limites culturais que impediam o laicismo daquela arte. Ainda com Barthes, a indagação:

Teatro religioso ou teatro civil? Os dois juntos, claro: não era possível outra coisa em uma sociedade em que se desconhecia a ideia de laicismo. Mas estes dois elementos não têm o mesmo valor: a religião […] domina a origem do teatro grego e continua presente nas instituições que o regulam em seu estado adulto; não obstante, o que lhe dá seu sentido é a cidade: são seus caracteres adquiridos que constituem seu ser, mais que seus caracteres inatos. E se por hora deixamos de lado a questão do coro (que por outra parte é um elemento religioso transposto), o culto dionisíaco está presente nas coordenadas do espetáculo (tempo e espaço), não em sua substância (Barthes, 1986, p.74).

A impossibilidade da separação entre religião e qualquer instância da vida na antiguidade grega (política, estética, jurídica, filosófica, agrária …) faz com que as conexões entre o nascimento do teatro grego e os ritos religiosos sejam naturalmente identificadas. Entretanto, conforme Barthes, foram os caracteres adquiridos pelo teatro na *polis* que lhe deram direção à certa autonomia secularizada (investigação sobre as novas regras sociais na cidade, diferente dos antigos hábitos agrários; desenvolvimento estético e não apenas litúrgico; discussões éticas, políticas e jurídicas, além dos temas religiosos), mais do que suas características inatas, primordiais, vinculadas aos ritos dionisíacos.

Quando o teatro foi institucionalizado pela pólis helênica passou a ser enquadrado pelo governo dentro dos parâmetros aristocráticos e os arcaicos festivais dionisíacos foram transformados e estabelecidos enquanto funções cívicas. Brandão (1992) destaca a chegada de Dioniso na pólis percorrendo campos agrários e se impondo à aristocracia ateniense, como também nos conta Eurípides, em *As Bacantes*;

[...] um deus da época micênica, isto é, uma divindade *asiática*, certamente importada entre os séculos XIV e XIII a.C. Dioniso, todavia, por ser um deus essencialmente agrário, deus da vegetação, das potências geradoras, deus do vinho, viveu por muitos séculos confinado no campo, entre os humildes lavradores, sem direito ao culto da *pólis* e muito menos sem uma cadeira entre os imortais aristocráticos do Olimpo. Na *Ilíada*, [...] aparece de raspão e não se lhe dá a menor importância. Só mesmo quando a democracia começou a dar seus primeiros vagidos é que o filho de Sêmele surgiu de tirso em punho, para comandar suas Mênades e acender na *tímele* a tocha da tragédia (Brandão, 1992, p.21).

Nietzsche observa o choque cultural que houve na pólis apolínea diante da chegada de Dioniso e seu bando bacante: "Com que assombro deve-lo-ia fitar o grego apolíneo! […] reconhecia que tudo aquilo não lhe era tão estranho e até que sua consciência apolínea somente lhe cobria este mundo dionisíaco como um tênue véu" (Nietzsche, 1948, p.46). O teatro passa a servir aos interesses aristocráticos como forma de domesticar as manifestações dionisíacas populares (que soavam bárbaras para o cidadão de Atenas) e se transforma em instrumento de controle e moralização nas mãos do Estado:

[...] a tragédia é consagrada na cidade com as grandes competições enquanto instituições cívicas, com um profundo sentido histórico, coincidindo este auge com o triunfo da democracia, a hegemonia de Atenas, o nascimento da História no século V a.C. (Barthes, 1896, p.69).

Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet indicam que a conexão entre a tragédia e o ditirambo possa ter sido por um viés de rejeição estética, sendo arriscado afirmar que houve uma evolução (histórica e estética) linear da linguagem dos antigos ditirambos do século VII a.C., trazidos para Atenas pelo mítico Téspis[1], até às formas da tragédia, da comédia e do drama satírico. O ditirambo

se apresentava e competia nos festivais com regras precisas de canto coral em honra a Dioniso. A tragédia apresentou outras regras estéticas e certa independência em relação aos cortejos religiosos de Téspis. Dizem os autores que foi o drama satírico e não a tragédia, quem preservou a tradição dos cantos fálicos; a tragédia estaria no polo oposto (Vernant; Vidal-Naquet, 2008).

O canto do bode (*tragos-oedía*), que dá nome à forma trágica, estaria mais associado à expiação catártica das penas, à purificação das paixões através do bode expiatório, que é o personagem sacrificado na cena trágica, conforme o pensamento de René Girard (2013). O que se sabe é que todas essas manifestações eram em honra ao deus Dioniso, uma vez que os teatros eram consagrados ao deus com ídolos e templos em sua homenagem.

Vê-se que o debate é longo e as pistas imprecisas para se definir de modo absoluto e irrestrito os modos de filiação entre os arcaicos ritos em honra a Dioniso/Baco/Iaco/Zagreu e as origens do teatro europeu. O que não deixa de ser um campo de reflexão bastante inspirador para as práticas contemporâneas das artes cênicas, ao considerarmos os fatores que levaram as civilizações arcaicas do mundo ocidental transformarem suas manifestações religiosas em comunicações estéticas elaboradas de maneiras bastante complexas. A força primordial de *zoé* que Dioniso/Zagreu rege abarcaria - conforme a mítica de origem do estrangeiro e renascido deus do mundo helênico - todas as manifestações de vida, ou seja, a *bios*, aquela fagulha divina que nos mantem vivos diante do terror da morte iminente. O jogo de (re)criação da vida que o teatro nos impele a realizar reforça nossos vínculos artísticos com a pulsão de vida que vence a morte, conforme as provocações de Nietzsche. O teatro continua, nesses moldes, a ser uma reafirmação da vida, frente aos desafios contemporâneos, sonhando e criando outros mundos.

Dioniso continuaria, assim, a incitar a humanidade a vencer a obscura força da morte, inerente aos ciclos da natureza, nos provocando a recriar a vida para fazer dela uma obra de arte, a esculpir nossa existência como obra de arte, dançando na embriaguez estática dos sátiros-homens-bodes, cantando seus cantos trágicos, reconhecendo-nos como natureza e escapando da armadilha nefasta em que natureza e cultura estariam em lados opostos. Mais uma vez, estaria Dioniso nos convidando a ressignificar a vida através da arte. A pergunta que, no entanto, ainda ressoa, seria: estaríamos dispostos a fazer tal sacrifício, de rever o que nos mantêm vivos, de repensar nossos valores éticos e estéticos, de transformar nossas existências em obras de arte?

Referências

ARISTOTELES. **Poética**. Trad.: Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BARTHES, R. **Lo obvio y lo obtuso**: Imágenes, gestos, voces. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski, *et al*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRANDÃO, J. **Teatro grego: origem e evolução.** São Paulo: Ars, 1992.

ELIADE, M. **História das crenças e das ideias religiosas**: volume I: da Idade da Pedra aos Mistérios de Elêusis. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ELIADE, M. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. Col. Biblioteca Universal. Trad. Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GIRARD, R. **A violência e o sagrado.** São Paulo: Paz e Terra, 2013.

JUNGLE, T.; CESAR, E. **Bacantes**: Ópera Elektrocandomblaika de Carnaval do Bexiga - Uma Tragykomédyaorgia. DVD. São Paulo: Academia de Filmes, 2001.

KERÉNYI, C. **Dioniso**: imagem arquetípica da vida indestrutível. Trad. Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.

NIETZSCHE, F. **A origem da tragédia**. Trad. Erwin Theodor. São Paulo: Cupolo, 1948.

STEINER, G. **A morte da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VERNANT, J.; NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga.** Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIEIRA, T. **As Bacantes de Eurípides.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

Nota

1 Organizador dos ditirambos nas comunidades agrárias e considerado o *primeiro ator* por tomar a frente do coro, estabelecendo um estilo de canto responsorial.

Recebido: 03/06/2024.
Aprovado: 29/06/2024.

ÁFRICA DIASPÓRICA E SEUS (COM) TEXTOS
QUAIS TEXTOS SÃO CONSIDERADOS ARTE E LITERATURA E EM QUE CONTEXTO?

Layla de Lima Marques Santos

Bacharel e Licenciatura em Letras (UNIFESP). Mestre em Artes da Cena (ESCH). Pós-graduação em Africanidades e Cultura Afro-brasileira (Anhanguera Educacional). Professora de Língua Portuguesa.

Resumo: Este artigo tem o cunho exploratório para, em uma primeira proposição, pensar qual o espaço, no que toca à arte, está inserido na literatura em sala de aula. Com base na expressividade africana trazida por Asante (2014), e Martins (2021) e suas multiplicidades, me proponho a refletir em sala de aula qual o contorno daquilo que chamamos de literatura africana e/ou africana diaspórica e seus possíveis desdobramentos em diferentes linguagens artísticas. Para projetar essa reflexão, recorremos ao uso e aplicação da lei 10.639, a qual refere-se a obrigatoriedade da história e cultura afro-brasileira no âmbito escolar.

Palavras-chave: Literatura africana; Mediação cultural; Lei 10.639.

DIASPORIC AFRICA AND ITS CONTEXTS
WHICH TEXTS ARE CONSIDERED ART AND LITERATURE AND IN WHAT CONTEXT?

Abstract: In a preliminary proposal, this article has the exploratory nature of thinking about which space literature's is inserted in literature in the classroom in terms of art. Based on the African expressiveness addressed by Asante (2014), and Martins (2021) and their multiplicities, we propose to reflect in the classroom what the outline of what it's called African literature or African diasporic literature and its possible developments in different artistics languages. To project this reflection we used and application of Law n° 10.639, which refers to the obligation of African-Brazilian history and culture in the school context.

Keywords: African Literature; Cultural Mediation;The law n° 10.639.

Nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou pra trás

Esta pesquisa exploratória tem o intuito de buscar na literatura esse campo artístico de produção e materialidade no espaço escolar, que também se apresenta como produto cultural. Então a primeira proposição é a aproximação no campo escolar da literatura, primeiramente como uma linguagem artística, em que cumpre esse papel de ampliar, e/ou modificar a visão e o olhar sensível do aluno sobre o mundo que o cerca, como também um importante instrumento de autonomia e desenvolvimento da escrita e expressão. E ter, como sustentação desse desenvolvimento, a figura do professor como mediador nessa vivência.

A investigação apresentada para o plano de trabalho se propõe, a partir da aproximação da figura do professor/educador com a figura do mediador cultural, dar possibilidades de transformar a experiência escolar e artística, que busca auxiliar, como outras esferas sociais, a construção de um ser humano autônomo, crítico, questionador e reflexivo, através da literatura. A literatura, como outras linguagens artísticas, cumpre com o papel de ampliar, e/ou modificar a visão e o olhar sensível do estudante sobre o mundo que o cerca, como também se mostra um importante instrumento de autonomia e desenvolvimento da escrita e expressão.

Propomos avaliar a aplicação da lei 10.639/03, em que se estabelece o ensino obrigatório da história e cultura afro-brasileira em todo o currículo do ensino regular, mas sobretudo nas matérias de educação artística, literatura e história, fato esse que por si só, sugere um solo interdisciplinar e transversal nesse campo de estudo, como também torna bastante fértil esse terreno em artes da cena, e mediação cultural. Qual o lugar de arte que a literatura ocupa no ambiente escolar para que se possa discutir uma história africana e sua cosmovisão, que se faz presente na diáspora através de um corpo-quilombo, que habita em mais de 50% da população brasileira, esse corpo que, como nos diz Beatriz Nascimento (1985), traz uma memória coletiva de herança e resistência, sendo por extensão, o próprio quilombo?

Pensar a literatura preta localizada na perspectiva afrorreferenciada se faz muito necessária, pois como reflete Ailton Krenak, a valorização de uma ideia em detrimento a outra, levam as sociedades a "um só tipo de humanidade", e assim, alguns povos sofrem um processo de violência ideológica, ética, religiosa, cultural. Ou ainda, como elucida Renato Noguera, o discurso corrente de que a filosofia nasceu na Grécia no séc. VI é uma hipótese. E não uma verdade universal, muito menos será a única hipótese. Podemos ainda transpor esse exemplo da filosofia para outras áreas e pensar que nenhuma "invenção" é monopólio do ocidente, mas sim uma escolha de um ponto de partida.

Tem-se aqui neste artigo o propósito de formular algumas questões para serem pensadas, partindo do próprio sujeito preto que a produziu e que a produz. Propõe-se uma localização de sua própria experiência, história, perspectiva e cosmovisão como direção e caminho e construção de sentidos. Nesse sentido, a partir da África e sua diáspora, será que o que é dado como literatura dentro de um espaço branco onde se valoriza a perspectiva ocidental acadêmica acolhe e incorpora o que o próprio autor/artista preto frutifica? E o fruto dessas expressões são emolduradas como arte? Qual o limite na valorização e legitimação dessas produções? A *Oralitura* (MARTINS, 2003) e diversas outras manifestações são marginalizadas ou ocupam um lugar central? Esse lugar central parte de qual sujeito agente?

É possível atravessar um limite fronteiriço e considerar que a literatura também convida a uma materialidade que não se detém às letras de um texto, mas que essas letras e palavras ganham dimensões, ganham formas das mais variadas, atingem a interpretação, a musicalidade, as profundidades e movimentos corporais. Se entendermos que na presença de mundo africana não há uma divisão

e separação entre diferentes aspectos da vida, mas há um *continuum*, uma integração, um elo, uma ligação (BÂ, 1982), será que poderíamos nos deslocar e expandir nossas expressões e leituras? Que leitura fazemos dos itans, das histórias, dos ensinamentos de antepassados através das danças dos orixás? Ou como concebemos uma batalha de *rap*, de *break*? Que a partir de uma letra de música, que retrata o cotidiano e a realidade sem perder o lirismo, há diversas expressões que são estendidas, e associadas, como o *DJ*, o *b-boy* e o *graffiti*.

Por fim, e sobretudo, mais que elaborar uma resposta pronta e exata, é válido o olhar estrangeiro e o lugar nada confortável de se despir daquilo que temos como normatização do olhar, para que possamos enxergar as expressões e manifestações culturais, fundamentados no olhar africano de expansão de ser e estar nesse mundo (MARTINS, 2021).

Pra quem não sabe, um jardim é uma floresta

Para iniciar essa dissertação, é necessário em um primeiro momento, mudar a posição de nossas direções de pensamento. Tomar o berço africano como centro de nossa noção, imagem e concepção (DIOP,1974). Sendo assim, proporcionar aos africanos e seus descendentes na diáspora e em África, serem agentes de sua própria história, para que possamos refletir e questionar pensamentos e ações centradas a partir de valores e perspectivas africanas e refutar o reducionismo de interpretações eurocêntricas como universais (ASANTE, 2014).

Portanto, o presente artigo se propõe a refletir a literatura africana em dois desdobramentos distintos em sala de aula, o primeiro deles é explorar as narrativas contidas em diferentes registros textuais no continente africano, tais como os adinkras, um conjunto de símbolos do povo Akan que podem ser "traduzidos" em provérbios; os sona, desenhos geométricos do povo Tchokwe que habita a região da Angola, os quais contêm diversas narrativas tais como provérbios ou fábulas; e os hieróglifos, uma escrita pictográfica do antigo Kemet, berço da civilização. A exploração e apresentação em sala de aula, se dará através de jogos da memória com as referidas grafias, releituras dessas narrativas, discussões sobre a multiplicidade de interpretações dos provérbios. Possibilitando, dessa maneira,o reconhecimento de que os primeiros registros escritos se encontram no continente africano. E ainda, refutar o pensamento comum preconcebido de que:

> [...] A questão da oralidade está frequentemente ligada a povos ágrafos, ou melhor, tem-se como verdadeiro que o conhecimento, a história de uma sociedade é transmitida por meio do oral em grupos que não têm o domínio da escrita, são desprovidos de grafia, contrapondo-se às sociedades letradas, alfabetizadas. (Castro, Menezes, 2007, p.3).

E o segundo desdobramento se dá a partir do reconhecimento e importância da oralidade, como também, da sacralidade da palavra através do mito de Anansi, mito vivo no oeste africano. Mito este registrado graficamente através do adinkra que recebe o mesmo nome, *Anansi*. E aqui, se apresenta uma outra condução sugerida como atividade em sala de aula, a contação do mito de *Anansi*.

Evidenciando, dessa maneira, a fala como elemento sagrado, e sua posição extremamente magnificente como eficaz meio de preservação e resistência cultural e histórica dos saberes ancestres africanos. Como podemos verificar na afirmação seguinte: "[...] Na África antiga, a magia era inseparável de toda e qualquer ação. " (NIANE, 2010, p. 149). Dessa maneira, a palavra falada era o meio pela qual os humanos se utilizavam para promover o contato com o sagrado, é somente através da oralidade que o ser humano consegue manter o equilíbrio entre os seus congêneres e com toda a natureza e o mundo em que vive.

Como um dos pontos de partida para a criação manual de um caderno, em que a proposição artística será o registro livre dos caminhos percorridos

entre trocas e discussões, utilizaremos a definição de *Oralitura* para guiar a expansão e as dimensões da literatura africana e africana diaspórica. Os registros de si, sendo atravessados por essa literatura serão uma expressão artística final, através desse caderno elaborado pelos sujeitos envolvidos, tanto pelo próprio corpo discente, quanto pela minha própria pessoa, situada em existência como uma mulher preta, atravessada pelo papel de professora de literatura no ensino regular. O termo cunhado por Martins nos instiga a (re)pensar essas expressões e, por extensão os limites da literatura:

> Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre oralidade e escrita. (Martins, 2021, p. 41).

Assim como também, será utilizado para essa reflexão, o paradigma da Afrocentricidade (ASANTE, 2014), o qual pontua, entre outras coisas, a necessidade de localização do pensamento, tendo como referência o próprio ser-estar no mundo na perspectiva africana. Segundo ele:

> Afrocentricidade como uma teoria da mudança tem a intenção de re-localizar a pessoa africana como sujeito, destruindo assim a ideia de que ela é um objeto no projeto ocidental de dominação. Como uma ideia pan-africana, a Afrocentricidade torna-se a chave para a boa educação das crianças e a essência de um renascimento cultural africano. (Asante, 2014, p.1).

Aquilo que o ocidente define como arte, é arte para os povos pretos? Por exemplo, as máscaras da etnia Mboh Oku, em Camarões é arte? Ou a cabeça de bronze de Ifé, na Nigéria, é arte? Será que essas expressões ocupam o lugar de "objetos"? Ou ainda, de "objetos" para serem "contemplados"? Ou será que podem estar inseridos dentro de um contexto espiritual e da cosmovisão de determinados povos africanos? E a literatura como é comumente definida pelo academicismo branco, abarca todas as manifestações literárias pretas? Essa literatura que pulsa nas ruas e nas vidas e comunidades pretas, pode ser vista como literatura? O movimento hip hop, as cantigas de capoeira, as danças que recontam itans nos xirês de candomblé são literatura?

O intuito, portanto, é apresentar a reflexão acerca da definição de literatura e arte a partir de nossa própria definição africana. Será que partilhamos a ideia de produção e consumo da arte? Será a literatura associada a outros aspectos da vida social e comunitária? Ou ela parte de uma perspectiva individualista?

Para pensar esse espaço de criação e expressão artística dentro da sala, tendo como referência a presença cultural africana, há a necessidade de reconhecer que a cosmovisão africana de ser no mundo, predispõe uma leitura holística, espiritual, ancestral, circular, onde o ser humano é um todo, integral e integrado com o meio, com a comunidade, e não divisível ou compartimentado como comumente proposto na leitura ocidental. No livro dos mortos do antigo Egito, uma das grandes referências da literatura africana, ou assim como nos explicita Noguera (2015), temos o coração(*ib*) como a centralidade do intelecto, e das ações. Não há separação entre matéria e espírito, não há afastamento entre emoção e razão. No lugar de uma linha reta, há a encruzilhada, o mercado das trocas, da comunicação, da multiplicidade de caminhos, como bem traduzido na figura de Exu, na cultura Yorubá.

Por fim, é importante salientar que a compreensão de ser africano, e a aproximação e diálogo entre diferentes culturas e povos africanos junto à

afro-brasileira como uma literatura africana se dá a partir da compreensão que faz Cheik Anta Diop (2014) de reconhecer uma unidade cultural entre os diferentes povos e etnias que existem no continente africano, sem desconsiderar a diversidade existente no continente e de Asante (2014) de compreender que muitos desses aspectos perpetuam a herança ancestral na diáspora.

Exu matou o pássaro ontem c com a pedra que atirou hoje

O caminho que percorro neste presente artigo é pensar a leitura, estudo e reflexão de produções literárias africanas e africanas diaspóricas, com os adinkra, os sona, os hieróglifos, e assim conduzir um entendimento de uma África gráfica, e posteriormente pensar o lugar da oralidade e sua importância nas culturas africanas, a partir da contação do mito de Anansi, e, por conseguinte, relocalizar o lugar e os limites da legitimada literatura. Caminho este que será guiado a partilhar narrativas, saborear trocas e saberes em sala de aula. Sugerindo como produto final a elaboração manual de um caderno, tanto pelos estudantes quanto pela figura do professor, que será apoio para registrar, de maneira artística e livre os caminhos explorados acerca da temática e suas possíveis reverberações nas vivências partilhadas pelos sujeitos envolvidos.

A escolha de textos literários pretos, e perspectivas teóricas que privilegiem como ponto de partida a África e sua diáspora, é considerar os sujeitos negros atuantes em sua própria história, é compreender uma autonomia de ser, estar e se expressar no mundo inseridos dentro de sua própria cultura. A afrocentricidade com um paradigma e não metodologia nos instiga a formular questões mais do que respondê-las. Nos realoca para a elaboração da questão, e a não validar, de antemão, o que já está estabelecido como padrão e norma de um modelo pronto a ser seguido.

Desse modo, desde a experiência de desenraizamento provocado pela *Maafa* (ANI, 1994), e pelo aspecto de dominação da cultura branca e academicista, seria formular o questionamento para o próprio sujeito negro que produz arte literária, o que seriam esses lugares, e como se dá essa experiência partindo do pressuposto de que há uma herança da cultura africana que não foi dissolvida nesse processo, e ao contrário, combate e se reinventa viva no cotidiano. Há uma curva na temporalidade africana, ela não é retilínea. Essa curva se multiplica, se movimenta, e é esse *espiralar* dentro da perspectiva africana que revive em cada ascendente, em cada corpo-quilombo saberes e memórias ancestrais, como coloca Martins:

> [...]O corpo, nessas tradições, não é tão somente a extensão ilustrativa do conhecimento dinamicamente instaurado pelas convenções e pelos paradigmas seculares. Esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento representado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições sua natureza meta constitutiva nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente. (Martins, 2021, p.89).

Portanto, temos o intuito e o propósito, de possibilitar a compreensão da expansão e expressão africana em sala de aula, a partir das literaturas, ou melhor, oralituras e seus desdobramentos nas transmissões de saberes, da história e das culturas.

Referências

ANI, M. **Yurugu: An african-centered critique of European cultural thought and behavior.** Trenton, NJ: African Word Pr, 1994.

ASANTE, M. K. **Afrocentricidade:** a teoria de mudança social**.** Tradução de Ana Monteiro Ferreira, Ama Mizani e Ana Lúcia. Philadelphia, PA: Afrocentricity International, 2014.

ASANTE[1], M. K. **Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental: introdução a uma ideia**. Tradução de Renato Noguera, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. Revista de Ensaios Filosóficos, volume XV. Rio de Janeiro, 2016

2016.

BÂ, A. H. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO. História Geral da África. v. I - Metodologia e Pré-história, 1982.

BARBOSA, A. M.; COUTINHO, R.e G. **Arte/Educação como mediação cultural e social.** São Paulo: UNESP, 2009.

BRITO, D. **Pequeno ensaio para mover ou se a sala de aula fosse gerida pela pélvis?** Por uma educação em Direitos Humanos, São Paulo, v.1, n.1, p. 28-32, nov.2020. Disponível em https://www.ia.unesp.br/Home/comunidade/direitoshumanos/por-uma-educacao-em-direitos-humanos.pdf > Acesso em 23 de janeiro de 2023.

DIOP, C. A. **A unidade cultural da África negra.** Edições Mulemba; Edições pedago, 2014.

DIOP, C. A. **A origem africana da civilização: Mito ou realidade,** UNIFAP; NEAB, 1974. Disponível em: <https://www2.unifap.br/neab/files/2018/05/Dr.-Cheikh-Anta-Diop-A-Origem-Africana-da-Civiliza%C3%A7%C3%A3o-ptbr-completo.pdf> Acesso em 20 de janeiro de 2023.

DOS SANTOS MENEZES, M.; DE CASTRO, J. **Culturas orais e linguagem gráfica**. In: Graphica'2007: VII International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design & 18º Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico. Curitiba-PR. 2007

FREIRE, P. **Pedagogia da Indignação, cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GERDES, P. **Geometria sona de angola. In: Volume II :** Explorações educacionais e matemática de desenhos africanos na areia: um estudo em cultura e educação matemática, ISTEG Belo Horizonte. Boane Moçambique, 2014.

HAERTER, L.; JÚNIOR, H. F.; BUSSOLETTI, D. M.. **As teias de Anansi e a tessitura de histórias na manutenção de identidades negras:** um olhar afrocêntrico de conhecimento. identidade!, v. 18, n. 3, p. 372-381. Periódico do Grupo Identidade da Faculdade EST/IECLB. São Leopoldo/RS, 2013.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo** (Nova edição). Editora Companhia das Letras. São Paulo, 2019.

LIMA, M. A.; COSTA, A.C. **Dos griots aos Griôs:** a importância da oralidade para as tradições de matrizes africanas e indígenas no Brasil. Revista *Diversitas*, São Paulo, n. 3, p. 216-245, 2016.

MARTINS, L. M.. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MOURA, C.. **Quilombos:** resistência ao escravismo. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

NASCIMENTO, E.. **Da escravidão discursiva aos orikis em sala de aula:** mito e música sacra de matriz africana na Poética do Candombeiro. In: São Paulo: Congresso ABRALIC. 2008.

NASCIMENTO, M. B. **O conceito de quilombo e a resistência cultural negra.** Afrodiáspora. Nos. 6-7, pp. 41-49, 1985.

NIANE, Djibril Tamsir (coord.). **História geral da África, IV: África do século XII ao XVI**. 2.ed. rev. Brasília, UNESCO, 2010.

Nogueira, R. **Amenemope, o coração e a filosofia ou a cardiografia do pensamento**. In Brancaglion Jr, A. (org). Semama – Estudos da Egpitologia II. Rio de Janeiro: Seshat, 2015.

TURE, K.; ASANTE, M. K. **Pan Africanismo e Afrocentricidade (A África e o futuro**). Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MTrvIbOd-sY>. Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

Informações encontradas no site: https://ipeafro.org.br/acoes/pesquisa/adinkra/ Acesso em 10 de janeiro 2023

Recebido 15/06/2023.
Aprovado: 14/07/2023.

☆ O CORPO-NATUREZA NA ARTE/VIDA

Olga Mitiko Ochi Takiuti

Artista da dança, performer, dançarina no Projeto Social Movimenta Brasil e bailarina na Cia. de Dança Yes Brasil, estudante da arte do *Ikebana* coordenada pela Profa. Grã-mestre Emília Tanaka, decoradora de eventos e membro da Comissão de Incremento Social na Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social *Bunkyo*/SP. Pós-graduada em Corpo: Dança, Teatro e Performance pela Escola Superior de Artes Célia Helena, e mestranda em Artes da Cena na Escola Superior de Artes Célia Helena, sob orientação da Profa. Dra. Karina Almeida.

Resumo: Danço na natureza com meu corpo, como se flores eu fosse. Sinto o perfume, o sol que as aquece, a chuva que as refresca, o frio que as enobrece, o vento que lhes dá movimento. Nem sempre sou uma linda flor: às vezes sou torta, mas renasço da minha lama para a minha pele, ergo-me sobre a terra onde piso e fico viva no agora. Às vezes, meus "pés-terra" falam por si mesmos e pisam como em uma dança de crescimento e de aprendizado. Vou evoluindo em meio a muitas buscas através do meu corpo torto e faço do defeito, uma beleza única.

Palavras-chave: Corpo; Flores; Dança; Natureza.

Abstract: I dance in nature with my body, as if flowers I were. I feel the perfume, the sun that warms them, the rain that refreshes them, the cold that ennobles them, the wind that gives them movement. I am not always a beautiful flower: sometimes I am crooked, but I am reborn from my mud to my skin, I rise above the earth where I step, and I am alive in the now. Sometimes, my "earth-feet" speak for themselves and step as in a dance of growth and learning. I keep evolving in the midst of many searches through my crooked body and make the defect a unique beauty.

Keywords: Body; Flowers; Dance; Nature.

Introdução

Pesquiso a metáfora corpo-natureza nas intersecções da Arte Floral do *Ikebana*[1] (*Kado*), da Arte da Caligrafia (*Shodô*), da Arte Naif, das criações que potencializem a expressividade do corpo em cena e acredito que minha pesquisa possa inspirar, você pessoa leitora, em seus caminhos na arte/vida.

Tenho pesquisado o que poderia ser o *Corpo-Natureza na Arte/Vida* no meu curso de Mestrado Profissional em Artes da Cena na ESCH, ainda em processo. Esta inquirição parte da obra construída no meu TCC da Pós-Graduação em Corpo da ESCH, com o título de: *Olga: Presença e Espontaneidade no Caminho das Flores*. A obra parecia completa e acabada, mas ao longo desse trajeto, percebi que ela estava completa só naquele momento, para aquela apresentação, estando aberta a novas perspectivas e concepções. Esse material é uma base para a construção de novas ideias, que vão se juntando e se ressignificando até gerar e possibilitar outras obras. Então o que parece acabado, é apenas uma obra esperando outra para novas construções futuras. Nesse percurso que é um só, cada movimento produzido pelo meu corpo, vai criando memórias que vão se somando a outras numa ressignificação infinita.

O *Dô* na arte

Através da arte busco caminhos para meu aprendizado, desejando expandir o conhecimento sobre mim mesma. *Ikebana* também é conhecido por *Kado*. De acordo com Tanaka (2014), *Kado* é um termo japonês que significa "Caminho das Flores". O Caminho das Flores é uma das artes Zen Budistas, ou seja, trilha o caminho da autorrealização. É a "maneira", o "espírito" utilizado na realização dessa arte. Esse espírito é a expressão do pensamento Zen. A arte floral do *Ikebana* pode despertar um estado de imaginação, de expressividade, de poesia para as artes da cena com a criação por meio do corpo. Não vou detalhar os conceitos relacionados ao *Kado*, mas refletir, em linhas gerais como venho pesquisando meu corpo neste percurso de criação.

O *Dô* que significa caminho é parte de outras ramificações dentro da arte como a palavra *Ikebana ou Kado* (caminho das flores), *Shodô* (caminho da caligrafia), entre outros. O caminho não é algo parado, é uma travessia, uma ação. Ação esta que também é um percurso, tem uma duração, ela começa, se desenvolve e morre. A partir das aulas do mestrado ministradas da pesquisadora Profa. Dra. Cecília Almeida Salles[2], no primeiro semestre de 2021, senti estímulo ao pensar em como meu corpo, por vias de experimentos práticos, pode contribuir para as relações que pretendo estabelecer com a minha pesquisa nos processos de criação. Cecília Salles nos diz que "(...) o ato criador se realiza na ação" (Salles, 1998, p.20). Assim como o *dô*, o ato de criação se faz na travessia, na ação que é processual.

Na Arte Floral do *Ikebana*, ainda que diferentes pessoas usem os mesmos materiais, cada momento de manejo permite suas transformações em obras únicas acabadas. Obras que, no momento seguinte, serão ressignificadas com outros materiais e por outras mãos que lhes darão formas e formatos diferentes. A ação leva à elaboração de um arranjo e o movimento do meu corpo me leva a possibilidades no caminho da criação, tanto no *Ikebana* como na dança.

Com relação ao *dô* na arte, encontro referências que me inspiram a refletir sobre como investigar minhas inquietações:

> Assim é o *dô*, o caminho de construção da arte e da busca da aprendizagem, que faz parte de palavras relacionadas à arte como *kadô* (ou *ikebana*), *sadô* (cerimônia do chá), *kôdô* (arte do aroma), *shodô* (caligrafia japonesa), *nôgakudô* (teatro *nô*), englobando também as artes marciais como judô, *quendô*, *aiquidô* etc.

A arte do *dô*, de forma similar ao santuário, em vez de valorizar a consequência, lança luz sobre o

"modo pelo qual" se efetiva uma ação, sobre a montagem processual para alcançar ou conquistar uma determinada habilidade artística juntamente com a busca de uma espiritualidade mais elevada. Em razão dessa característica, a efemeridade marca a sua presença, pois nada permanece a não ser a experiência e a vivência conjugadas, que constituem fundamento dessas artes tradicionais japonesas, com um refinamento da sensibilidade, da aprendizagem estética, ética e da elevação espiritual, que decorre desse experienciar. (Shioda; Yoshiura; Nagae, 2013, p.10).

A ação, com o seu modo de se fazer um arranjo e a disciplina desse fazer, é o que me leva a sentir e perceber uma elevação no meu espírito, assim como o desejo de compartilhar essa vivência com todos que olham a arte do *Ikebana*, ainda que seja só por um momento.

Pensando no *Dô* como caminho de construção da arte, decidi experimentar os conhecimentos que tenho sobre os arranjos florais, aplicando-os em experimentos criativos corporais. Minhas emoções afloram, tomam conta do meu ser e me envolvem completamente, a cada movimento percorrido, novos surgem e vão dando margem a outros numa composição que parece terminar por um instante, mas quem sabe, pode sempre continuar.

O corpo-natureza

Esta pesquisa é permeada por uma série de metáforas, que nascem da intersecção entre a arte do *Ikebana* e a arte do movimento. Corpo-natureza é uma dessas metáforas, uma ideia, uma imagem e uma sensação. Com meu amor pela natureza, desvisto-me da pele que me cobre, meu contorno, abrindo-me para a mais profunda relação corpo-natureza – eu e você e vice-versa.

Na arte, o criador estabelece uma ligação entre a verdade da obra e sua própria verdade. Akira Kurosawa (1990) diz que "(...) não há nada que diga mais a respeito de um criador do que sua própria obra" (Kurosawa,1990 *apud* Salles, 1998, p. 138). Arte e vida, portanto, se entrelaçam.

A arte do *Ikebana*, o Caminho das Flores, funde-se no meu ser para uma obra de arte em que a natureza é habitada no meu corpo, como se os caminhos fossem os mesmos. Meu corpo-natureza na dança carrega memórias do meu próprio caminho vivido. Sente e nunca se satisfaz, está sempre alerta buscando o perfume, a essência, o acontecimento que nele habita e, conforme o tempo passa, vai ressignificando suas histórias e memórias. Meu corpo-natureza como uma prática de cultivo de si vai desenvolvendo essa atenção de perceber como estou no agora. Vou construindo estar nesta vida de uma maneira mais sensível, para ir atendendo a esse estado que naturalmente vai para a arte e, assim, me revivifico a cada movimento. Segundo Cassiano Sydow Quilici, "Na ideia do cultivo aqui apresentada, a prática está sempre enraizada no momento presente, transformando o próprio viver cotidiano numa espécie de arte do despertar, que se reatualiza a cada instante." (Quilici, 2015, p. 194).

Processos de criação

Nas sombras de nossos corpos, movem-se as nossas memórias. Estão sempre presentes entre os dedos de minhas mãos, entre rugas. É um encontro da presença dos meus antepassados que estão impregnados em mim. Danço a herança dos meus avós, da minha mãe, do lar em que fui criada, das alegrias e tristezas vividas, das flores do jardim, do abacateiro, das folhas que enfeitavam os docinhos, da terra que eu pisava no jardim.

No meu corpo, a criação também se desenvolve na presença do desenrolar dos acontecimentos, os movimentos não são premeditados. No momento de investigação, como por exemplo uma improvisação, os movimentos surgem e vão se modificando naturalmente, sem regras pré-estabelecidas. Há um repertório adquirido pela própria experiência do mover, mas esse repertório está sempre em expansão e transformação. É uma experimentação que está sempre em processo de mutação; assim, vejo uma conexão com os prin-

cípios do Zen em que tudo está sempre em transformação e nada é permanente. Faço uma analogia como quando na natureza tudo se expande e a vida simplesmente acontece, pois assim compreendo a criação. Nas palavras de Salles: "A própria ideia de criação implica desenvolvimento, crescimento e vida; consequentemente, não há lugar para metas estabelecidas *a priori* e alcances mecânicos." (Salles, 1998, p. 27).

Crescimento e vida são ciclos de passagens do tempo, um desenvolver de uma prática de atenção para ampliar meu olhar, minha percepção. Utilizo meu imaginário, minhas memórias e meus materiais de percepção para trazer novos movimentos. Esse processo de pesquisa me faz pensar nas passagens do nascimento, vida, morte e, também, nos ciclos sazonais, primavera, verão, outono e inverno, imaginando os novos caminhos para trabalhar com ou sem materiais do *Ikebana.*

Para mim, no processo de criação, a necessidade da satisfação está associada a uma trajetória que vai de um caminho imperfeito à busca pela sua perfeição em que as ideias são continuamente renovadas. Entendo por percurso imperfeito uma trajetória ainda em desenvolvimento, sem metas claras definidas. Através de experimentos criativos, busco aproximar-me da perfeição no sentido de alcançar o objetivo proposto por meio de atravessamentos sucessivos de ideias e movimentos sempre em aperfeiçoamento.

Compreendo que a estética do trabalho nunca será completa, haverá sempre novas ressignificações para o mesmo conteúdo quando forem repetidos depois de algum tempo. Assim é o meu corpo, com a passagem do tempo vai se modificando, refletindo nas memórias que vão se misturando e ressignificando dando novas perspectivas para uma ação continuada na criação. Em conformidade com tal conjunção, trago as palavras de Tanaka (2014) "A beleza da natureza nunca para de mudar. As plantas nascem, crescem, dão flores e sementes ao longo das estações do ano." (Tanaka, 2014, p. 25).

Quando danço, meu corpo sente suas próprias limitações, mas tento transmitir o que a maturidade me ensinou. Danço com o meu corpo que fala com todas as suas partes e, por isso, se move mostrando tudo o que está gravado e construído ao longo desta jornada. Sinto medo, suavidade, alegria, tristeza, percebo que sou parte do reino vegetal no meu corpo-natureza-dançante e começo a vivenciar os ciclos da natureza num processo contínuo. E, no transcurso do tempo, vou seguindo o meu caminho. Sinto a presença de tudo o que me afetou ou me afeta. Mas também, percebo os espaços silenciosos da minha consciência que germinam em mim uma experiência do vazio cheio de possibilidades, que não tem forma, com a espontaneidade que nasce, renasce, floresce, morre e vive em plenitude. De acordo com Kuniichi Uno (2018), a vida e a morte estão sempre juntas: "(...) a vida não se separava jamais da morte. A vida e a morte constituíam-se como uma dança na qual elas se alternavam, se cruzando em um leque que partia do microcosmo até a imensidão do Universo." (Uno, 2018, p.246).

Nesta pesquisa, minha figura é uma alegoria,[3] meus sentimentos e movimentos se sustentam no silêncio e não nas palavras. O pensamento é ausente, surgindo o vazio. Em consonância com tal impressão, trago as palavras de Kazuo Ohno, "(...) o seu corpo veste o universo. Você incorpora todas as experiências que adquire, mesmo que não saiba disso. Você se alimenta da vida e a compartilha com os outros." (Ohno, 1989 *apud* Baiocchi, 1995, p. 49). A cada novo experimento nas movimentações no meu corpo, outras memórias aprendidas são redefinidas, nutrindo-me da vida que quer se espalhar para além de mim mesma, num processo contínuo e inacabado. Acredito que esse sentido da alegoria será mais aprofundado quando eu der início às experimentações práticas pois irei explorar a transposição entre alguns elementos do *Ikebana* para o gesto e/ou para o corpo.

Intersecções

A arte floral do *Kado*, Caminho das Flores, é mais que o simples colocar flores e plantas num recipiente, é a própria natureza presente dentro de um vaso.

Em seu livro *Gesto inacabado* (1998), Cecília Salles nos apresenta reflexões sobre o processo de criação a partir de perspectivas de artistas de diferentes áreas, o que me auxilia a pensar as intersecções entre a arte do *Ikebana* e a arte do movimento. Oscar Niemeyer fala, por exemplo, sobre as linhas e curvas de sua arquitetura:

> Não é o ângulo reto que me atrai. Nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual. A curva que encontro nas montanhas de meu país, no curso sinuoso de seus rios, nas nuvens do céu, no corpo da mulher amada. De curvas é feito todo o universo. O universo curvo de Einstein (1997). (Niemeyer, 1994 *apud* Salles, 1998, p. 41)

No Caminho das Flores, o que me atrai é a liberdade da curva de uma folha, da flexibilidade dos galhos e plantas, das águas dos rios, do homem, do céu e da terra no corpo de um *Kenzan*[4]. A folha da Aspidistra[5] verde escura não dá flor e, na arte floral do *Ikebana*, pode ser utilizada para fazer um arranjo só de folhas. Essa folha tem uma nervura central que separa os seus lados. O lado com a borda mais larga cresce mais porque a "luz" do sol reflete sobre ela e, o outro lado, com a borda mais estreita cresce menos porque fica na "sombra" sem a incidência direta da luz do solar. Toda folha tem duas faces, frente e verso, e o lado que cresce menos, "sombra" que é o verso da folha, chama-se *Urá* em japonês, e a frente, *Omotê*, e são elas que definem o formato de um arranjo floral.

A fundamentação dos princípios dos arranjos florais é simbolizada por três diretrizes principais: o *Homem* (*soe* - haste secundária que produz um efeito de crescimento lateral e possui dois terços da altura da haste principal), o *Céu* (*shin* - haste principal, eixo central com a altura aproximadamente de duas vezes e meio da altura do vaso) e a *Terra* (*tae* - haste mais curta com altura aproximada de um terço da haste principal), sendo que esse conjunto bem estruturado uma representação do equilíbrio do *Universo*. A disposição correta no *Kenzan* é muito importante para dar a impressão que o crescimento vem de uma só haste.



Fig.1. Olga Mitiko Ochi Takiuti – Arranjo com folhas de aspidistra feito em sala de aula em 01.06.2017. Acervo do autor.

As imagens dessa escrita surgem porque percebo o corpo através do movimento, meu próximo passo é pesquisar experimentos com meu corpo aprofundando as intersecções com os elementos da Arte Floral do *Ikebana*, nessa perspectiva de relação arte/vida. No meu corpo-natureza, tenho ângulos retos, mas sou atraída pelas curvas e dobradiças cheias de encontros de liberdade criadas pela natureza que habita em mim. Quando danço, sinto minhas células contraindo e expandindo-se para a prontidão do movimento num flutuar carregados pelo percurso do meu sangue que percorre por todas as partes, não obrigatoriamente retas, mas com



Fig. 2. Olga Mitiko Ochi Takiuti – Pós-Graduação em Corpo: Dança, Teatro e Performance . Escola Superior de Artes Célia Helena – Trabalho de Conclusão de Curso – 2019. Acervo do autor.

o doce atalho de desvios que não pedem desculpas, apenas seguem seu caminho.

Nesta perquisição, utilizo materiais como flores, folhas, plantas, sementes, galhos, ramos com os quais me relaciono, englobando tudo isso em uma intersecção entre o corpo que dança e a vida na presença dos acontecimentos. Minha pele sente o cheiro da natureza, vive em plenitude e se alimenta dela para dar a leveza das formas e dos contornos entre os poros que povoam nesse corpo-natureza-dançante. "A arte dos arranjos de flores deve ser uma inspiração e ao mesmo tempo uma manifestação desse despertar." (Herrigel, 2013, p. 11). Esse pensamento de Herrigel me afeta, pois a Arte do *Ikebana* vai muito além da técnica, aprecio a beleza da natureza antes, durante e depois da execução de um arranjo floral para que as pessoas, ao apreciarem essa arte, possam sentir de alguma forma a minha presença.

A caligrafia japonesa *Shodô*, também nos revela o caminho da arte e da aprendizagem, ou seja, o *Dô*, trazendo à tona a processualidade do gesto e do traço. A relação entre o corpo e os materiais utilizados na caligrafia tem uma relação com a extensão do próprio corpo, isto é, a linha é traçada com o espaço, com o próprio ambiente que os rodeiam. Na caligrafia, é como se essa relação entre linha e espaço fosse uma extensão do corpo. Como se a linha fosse, portanto, o próprio corpo. De acordo com Shioda, Yoshiura e Nagae (2013, p. 135):

O fato de a caligrafia ter elementos do zen na sua essência não significa, no entanto, que haja nela uma uniformidade, como algo serializado e formatado. Pelo contrário, isso a torna dinâmica. Além disso, por conta das singularidades presentes em cada pessoa, há a possibilidade de a caligrafia transcender uma simples escrita e ser a expressão viva do seu autor.

No *Kado*, reconheço uma conexão entre os materiais utilizados e o meu corpo. Os materiais do *Ikebana* são corpos variados que vem do seu próprio cultivo e percurso, até chegarem no *Kenzan*.



Fig. 3. *Ensō*[6]. Acervo da autora.

Esses materiais compostos por flores, folhas, plantas, sementes, galhos e ramos passam por vários caminhos e, nas mãos de quem vão dando-lhes formas e formatos, ampliam suas possibilidades a novas trajetórias, até serem firmemente fixadas no *Kenzan.* Nele, tornam-se um outro caminho junto com outros e, assim por diante, até tornarem-se um arranjo floral.

Quando danço um arranjo floral, meu corpo-natureza libera a tensão, respira consciente e sente bem-estar. É nele que residem as possibilidades da expressão de cada um dos meus gestos e sentimentos, a minha história. Tem um fundo pictográfico que se desenvolve e quer despertar no outro, sentimentos e sensibilidade porque está sempre disposto a trilhar caminhos que não sabe, mas que apenas deixa acontecer na presença do momento. Nesse processo, sou as flores vivas.

Corporificando o sensível na percepção artística

Cecília Salles reflete sobre as imagens e sensações que nutrem o processo de criação, movendo-me a investigar as metáforas e alegorias que surgem na minha pesquisa:

As imagens geradoras que fazem parte do percurso criador funcionam, na verdade, como sensações alimentadoras da trajetória, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, consequentemente, pelo crescimento da obra. (Salles, 1998, p. 57)

As imagens originadas da Arte do *Ikebana* me conduziram a um processo de transposição poética para o movimento, na busca da criação de um corpo-natureza-dançante. Um desenvolvimento de percurso em que as angústias e dores vividas nutrem e fazem o processo de criação caminhar. Nesse processo de criação, meu corpo-natureza inspira e expira através dos poros que encobrem minha pele, se alimentam desse néctar e seguem a sua trajetória.

Reconheço também na Arte Naif,[7] elementos que dialogam com meus desejos e imagens de criação.

Óleo sobre tela e Eucatex (Finkelstein, 2001, p. 63)

Vejo na imagem acima um *Cristo ecológico* protegendo a natureza, num tronco enraizado, e imagino os antepassados presentes nesse tronco, aqueles que representam as minhas raízes, de onde venho. Faço uma analogia entre essa imagem e as águas do vaso do *Ikebana*, com o tronco fixo no *Kenzan*, um belo arranjo floral num vaso, uma composição com todas as plantas, um corpo-natureza. Transpondo essa imagem do *Cristo Ecológico* (1992) para minha pesquisa, penso em como meu corpo-natureza-tronco é afetado, carregando meus ancestrais e,

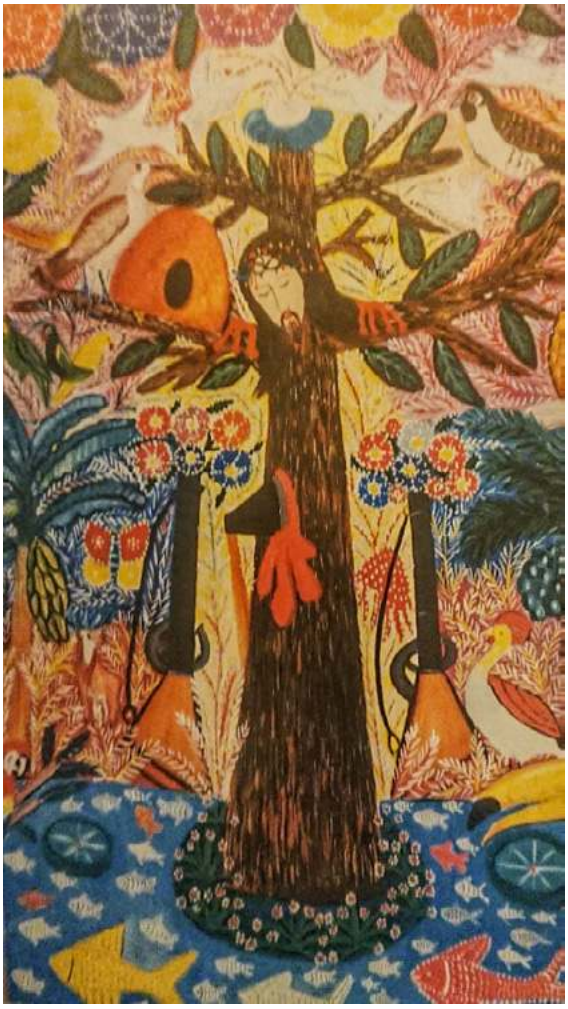


Fig. 4. Zizi Sapateiro (José Ribeiro Santos) - *Cristo ecológico*, cerca de 1992. Imagem do acervo da autora.

junto com eles, a minha trajetória de vida. Sou um corpo-natureza e adentra no Caminho das Flores. Vivencio as passagens do tempo, sigo os percursos que a vida me ensinou, com as emoções me acalmam na presença do amor profundo.

Trago, aqui, mais uma alegoria: meu corpo sinuoso de curvas e retas em meio a cores, flores, folhas, plantas, ramos presentes na natureza segue seu caminho até ser afixado no *Kenzan,* então, doo a minha vida no vaso de arranjo floral, para ser apreciado pelas pessoas que admiram a arte. Como os atores e atrizes nas artes da cena, como as imagens pinceladas pelos autores na Arte Naif e do *Shodô*. Na minha dança de corpo-natureza-dançante, quando me torno, alegoricamente, um arranjo floral, sinto alegria e me sensibilizo ao estar em contato com um mundo de paz, quietude e beleza, vivendo a natureza na presença do momento, sou vida/arte.

Neste artigo, articulei referências sobre os caminhos do *Dô* na arte, aproximando-as do meu corpo através da metáfora de um corpo-natureza, assim como os materiais possíveis a serem utilizados e corporificados através do sensível na prática artística.

As referências sobre processo de criação trazidas por Cecília Salles motivam minhas reflexões e experimentos, assim como meu caminho pela busca de autoconhecimento.

Utilizo alguns elementos provenientes da Arte Floral do *Kado,* da Arte da Caligrafia *Shodô,* e da Arte Naif como parte da minha pesquisa e compartilho aqui alguns aspectos dessa trajetória. Venho trabalhando e pesquisando experimentos na expressividade do meu corpo em cena, fazendo uma interseção com meus conhecimentos adquiridos com a Arte Floral do *Ikebana* com o intuito de inspirar pessoas na arte/vida.

A elaboração desse percurso tem provocado em mim um desejo de autoconhecimento, aguçando os sentidos da minha imaginação para investigar a metáfora do corpo-natureza e a figura do meu corpo como alegoria.

À medida em que minhas ações na criação vão se instaurando em meu corpo-natureza, percebo que minhas buscas nunca são alcançadas plenamente, assim, sou levada pela imaginação e experimentos constantes sempre em movimento e renovação. Segundo Salles (2006, p. 59), "A criação é, sob esse ponto de vista, um projeto que está sempre em estado de construção, suprindo as necessidades e os desejos do artista, sempre em renovação."

"Meu corpo não tem limites, está sempre aberto a novas possibilidades e o que pode acontecer, ainda é mistério."

Referências

ANDE, E.; LEMOS, S. **Arte Naïf: advinha o que é? 1.** Reimpressão. Brasília: Editora Edebê, 2017.

BAIOCCHI, M. **Butoh Dança Veredas D'alma**. São Paulo: Editora Palas Athena, 1995.

DICIONÁRIO, Priberam. **Aspidistra**. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/ aspidistra. Acesso em: 13 jun. 2021.

FERREIRA, A. B. H. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. 8. ed. Curitiba: Editora Positivo, 2010.

FINKELSTEIN, L. **Brasil Naïf - Arte Naïf: Testemunho e patrimônio da humanidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2001.

HERRIGEL, G. L. **O zen na arte da cerimônia das flores**. 2. ed. São Paulo: Editora Pensamento, 2013.

QUILICI, C.S. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. 1a. ed. São Paulo: Editora Annablume, 2015.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 1. ed. São Paulo: Editora Annablume, 1998.

SALLES, C. A. **Redes da criação: Construção da obra de arte**. 2. ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SHIODA, C. K. J.; YOSHIURA, E. V; NAGAE, N. H. *Dô* – **caminho da arte: Do belo do Japão ao Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SIGNIFICADOS. **Significado de** *Ikebana*: o que é *ikebana*. O que é *Ikebana*. 2013. Disponível em: https://www.significados.com.br/ikebana/. Acesso em: 25 jan. 2021.

SING, C. *Ikebana*: **Arte japonesa para arranjo de flores**. [*S. l.*]: Editora Tecnoprint, 1979.

TANAKA, E. *Ikebana Ikenobo*: **O caminho das flores - The path of flowers**. 1.ed.São Paulo: Editora Clemente e Gramani, 2014.

UNO, K. **Hijikata Tatsumi - Pensar num corpo esgotado**. 1. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

WIKIPEDIA. **Cecilia Almeida Salles**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cecilia_ Almeida _ Salles. Acesso em: 31 mai. 2021.

WIKIPEDIA. **Ensō**. 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Ens%C5%8D. Acesso em: 13 jun. 2021.

Notaa

1 *Ikebana* – arte de montar arranjos de flores, com base em regras e simbolismo preestabelecidos. *Ikebana* é um termo em japonês que significa flores vivas. Informações encontradas no site https://www.significados.com.br/*ikebana*. Acesso em 25 jan. 2021.

2 Cecilia Almeida Salles é doutora em Linguística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1990), onde atualmente ministra aulas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Também é coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP. Já ministrou diversos cursos e palestras acerca de temas relacionados à comunicação e linguística.

Possui dezenas publicações, entre elas o livro Gesto Inacabado: Processo de criação artística (1998), Crítica Genética: Uma (nova) introdução (São Paulo, Educ, 2000), e Redes da Criação: Construção da obra de arte (2006). Informações encontradas no site https://pt.wikipedia.org/wiki/Cecilia_Almeida_Salles#:~:text=Cecilia%20Almeida%20Salles%20%C3%A9%20doutora,Cr%C3%ADtica%20Gen%C3%A9tica%20da%20PUC%2FSP. Acesso em: 31 mai. de 2021.

3 Alegoria – Exposição de um pensamento sob forma figurada. Ficção que representa uma coisa para dar ideia de outra. Obra artística que representa uma ideia abstrata mediante formas que a tornam compreensível. (FERREIRA, 2010 p. 31)

4 "*Kenzan*" – Para praticarmos a maioria dos estilos da "*Ikebana*", precisamos de bases para fixação ou "*Kenzans*" (montanha de espadas) de vários tamanhos. Estes podem ser encontrados em casas especializadas e são feitos de chumbo e pregos, nos quais se espeta o caule das plantas que, assim, ficam afixadas na posição que desejamos (Sing, 1979, p. 47).

5 Aspidistra – Planta ornamental da família das liliáceas ornamentais. Informações encontradas no site: https://dicionario.priberam.org/aspidistra. Acesso em: 13 jun. 2021.

6 *Ensō* – um círculo desenhado à mão em uma ou duas pinceladas desinibidas para expressar um momento em que a mente está livre para deixar o corpo criar. Informações encontradas no site https://en.wikipedia.org/wiki/Ens%C5%8D. Acesso em 13 jun. 2021.

7 Arte Naif – O desejo espontâneo de desenhar e pintar está presente no homem desde a Pré-história, quando ele pintava nas paredes da caverna. Com o passar dos anos, muitos artistas estudaram arte em escolas, outros aprenderam sozinhos e são conhecidos como autodidatas. Esses artistas não aprenderam a desenhar nem pintar em escolas, pintam com a imaginação, como gostam e da forma que sabem. Por isso suas pinturas são ingênuas e conhecidas como Arte Naif. Naif é uma palavra francesa que quer dizer natural, livre e puro. (Ande; Lemos, 2017).

Recebido: 11/05/2023.
Aprovado: 29/08/2023.

O LUGAR NÃO DOMINANTE DO GÊNERO DRAMÁTICO NA PÓS-MODERNIDADE
OS CASOS DE PETER SZONDI E HANS-THIES LEHMANN

Paulo Ricardo Berton

Professor Associado do Departamento de Artes da UFSC, atua no curso de Graduação em Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit). Graduação em Artes Cênicas (UFRGS/1999). Mestre em Letras (PUCRS/2007). PhD em Teatro – University of Colorado at Boulder (2010). Líder do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos em Encenação Teatral e Escrita Dramática (NEEDRAM), que é membro do Network of Higher Education in Performing Arts (ITI/UNESCO). Organizador do SBEDR – Seminário Brasileiro de Escrita Dramática: Reflexão e Prática. Coordenador da Cia. Teatral Miletrê. Encontra-se atualmente em afastamento pós-doutoral junto ao Wiener Wortstätten em Viena, Áustria.

Resumo: O campo da Escrita Dramática, um gênero que não pode prescindir de elementos ontológicos como o conflito, por exemplo, é alvo de ataques constantes por autores que seguem os preceitos dominantes dos seus próprios contextos históricos. Este artigo, amparado nas ideias de Raymond Williams e Jean-Pierre Sarrazac, problematiza a defesa da supremacia do épico no drama, na obra de Peter Szondi e o conceito de pós-dramático, no livro homônimo de Hans-Thies Lehmann, aproximando-os, respectivamente, do pensamento teleológico do século XIX e do pensamento líquido da pós-modernidade, questionando a pertinência e relevância destas ideias em relação à multiface do gênero literário dramático.

Palavras-chave: Escrita Dramática; gênero dramático; Raymond Williams; teoria antidramática; Jean-Pierre Sarrazac.

THE NON-DOMINANT PLACE OF DRAMA IN THE POST-MODERNITY: THE CASES OF PETER SZONDI AND HANS-THIES LEHMANN

Abstract: The field of Dramatic Writing, a genre that cannot do without ontological elements such as conflict, for example, is the target of constant attacks by authors who follow the dominant precepts of their own historical contexts. This paper, supported by the ideas of Raymond Williams and Jean-Pierre Sarrazac, problematizes the defense of the supremacy of the epic in drama, in the work of Peter Szondi and the concept of post-dramatic, in the book of the same name by Hans-Thies Lehmann, bringing them together , respectively, from the teleological thought of the 19th century and the liquid thought of postmodernity, questioning the pertinence and relevance of these ideas in relation to the multifaceted dramatic literary genre.

Keywords: Dramatic writing; Dramatic genre; Raymond Williams; anti-dramatic theory; Jean-Pierre Sarrazac.

Uma introdução, ou, os pensadores do (anti)drama hegemônicos no Brasil

Confrontar Szondi, Lehmann e Sarrazac é um projeto que foi se concretizando à medida em que passei a estudar, escrever, participar de congressos na área, mas principalmente, lecionar a teoria e a prática da Escrita Dramática. Muito também em função da relativa miséria de obras seminais deste campo do saber traduzidas para o português, fico com a sensação de que uma parte considerável das referências que são feitas a pensadores do Drama no ambiente acadêmico provém destes três autores. Malgrado a importância e contribuição teórica dos três para o meio, é lamentável que muitas outras ideias permaneçam apagadas ou praticamente desconhecidas, como as dos representantes da escola estadunidense – Bentley[1] e Styan[2] -, as de outros teóricos destacados da cena dramática alemã como Dürrenmatt[3] e Stegemann[4], as de autores dramáticos que teorizam a escrita como Mamet[5] e Van Itallie[6] ou as de pensadores de culturas teatrais que de tão ignorados parecem pertencer a um outro planeta, como Oriza Hirata[7] e sua Teoria do Teatro Coloquial Contemporâneo ou o embasamento teórico de suas incursões dramáticas que envolvem atores humanos e androides em cena. O curioso, aqui, é que os dois autores, cujos nomes estão presentes no título deste trabalho, e que formam quase que um binômio intocável no corpus teórico do drama no Brasil, profetizam a 'crise' e na sequência a 'morte' do gênero dramático: Szondi propondo a sua 'superação' pelo gênero épico e Lehmann sugerindo, mesmo que por vezes hesitando em defender totalmente a sua própria sugestão (o que se percebe pelo uso excessivo de grafias esclarecedoras em passagens curtas, como a citada a seguir), o seu desaparecimento, quando afirma que: "... o novo *texto* de teatro (é) ... em grande parte um texto de teatro 'não mais dramático'[8]" (Lehmann, 1999, p.13, tradução nossa).

Ao estabelecer as categorias de dominante, residual e emergente, a fim de contemplar a complexidade de um determinado contexto cultural, o teórico marxista Raymond Williams (1921-1988) rompe com a falsa ilusão de que o estilo hegemônico de um período da história da arte não possua divergências estético-ideológicas que o ameacem. Oscilando entre o domínio de um pensamento mais clássico e fechado, e o de um outro mais anticlássico e aberto, a partir de conceitos de pensadores como Wölfflin[9], Klotz[10] e Eco[11], mas sem nenhuma conotação qualitativa nos termos aqui usados, a história da arte experiencia sempre uma pletora de estilos, alguns vindos do passado, mas ainda presentes, outros em fase de gestação, e finalmente aqueles que, por diferentes razões, ditam as regras da arte. Neste artigo, iremos utilizar estas terminologias de Williams para questionar a hegemonia das ideias destes dois autores no campo do saber da teoria do Drama, oferecendo uma alternativa de pensamento estético e posicionamento ideológico.

Em suma, trataremos das razões que nos levam a pensar, em grande parte amparados nos escritos de Jean-Pierre Sarrazac[12] (1946), de que tanto a teoria de Szondi quanto a de Lehmann em relação ao Drama apresentam elementos que os tornaram praticamente detratores deste gênero literário[13]. Exercitando o pensamento dialético, que privilegia o princípio da contradição, ao mesmo tempo em que encontramos eco nas ideias dele e no Grupo de Pesquisas sobre a Poética do Drama Moderno e Contemporâneo[14], já esclarecemos de antemão que elas também não são a solução do nosso problema, referência musical que apesar de condenável, nos permite também, além da contradição, o exercício da sátira.

Szondi, a crise do drama e a supremacia do épico

Começaremos com as nossas observações críticas pela obra de Peter Szondi[15] (1929-1971) intitulada *Teoria do drama moderno (1880-1950)* por uma questão cronológica, mas também porque a posição de Sarrazac (da mesma forma que a nossa)

para com este pensador marxista é, segundo define Ismail Xavier na contracapa da obra do professor francês intitulada *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, de: "homenagem-confronto" (Xavier, 2012, orelha do livro) ao contrário da: "oposição frontal aos pressupostos de Hans-Thies Lehmann[16] (1944-2022) em *O teatro pós-dramático*" (Xavier, 2012, orelha do livro).

Antes de nos aventurarmos por uma crítica dialética ao autor de *Teoria do drama moderno*, é importante ressaltar a nossa consideração e filiação para com o pensamento marxista de seu autor, no que tange à importância da contextualização histórica do fenômeno dramático, pois segundo ele: "o drama aparece segundo o esquema comum a todas as teorias pré-historicistas, como realização histórica de uma forma atemporal" (Szondi, 2001, p.24). Assim, para ele, a unidade de ação não seria um componente essencial do gênero dramático, mas uma característica das peças escritas na Grécia Clássica sob a visão de Aristóteles, da mesma forma que a figura do ator-rapsodo não seria uma condição *sine qua non* do texto dramático, mas um elemento presente no momento histórico contemporâneo, sob o olhar de Jean-Pierre Sarrazac. No entanto, nos parece que ao conceituar o Drama, Szondi está exatamente caindo em contradição ao normatizar o gênero a partir de três princípios básicos: uma relação intersubjetiva, que se dá numa sequência de presentes absolutos e através da forma discursiva do diálogo. Por mais que se concorde ou discorde destes princípios, eles se configuram como normas. Preferindo o adjetivo 'dramático' na esteira de Staiger, ao invés do Drama enquanto um gênero literário, mesmo assim Szondi nos diz que este termo: "é usado também no sentido mais amplo, designando tudo o que é escrito para o palco" (Szondi, 2001, p. 27), mas que: "nem as peças religiosas da Idade Média nem as peças históricas de Shakespeare fazem parte dela (uma determinada forma de poesia teatral)" (Szondi, 2001, p.27). Estas então não eram escritas com o propósito de ter as suas falas oralizadas por atrizes e atores num espaço teatral? E mesmo que considerássemos que a análise de Szondi estaria recortando um período histórico específico, que seria aquele desde o Renascimento (SZONDI, p.29) até, conforme o primeiro movimento estético que, nas palavras do autor húngaro, 'tenta salvar' o drama, termo que ele rejeita mas ao qual acaba voltando de forma reiterada, o naturalismo nos anos de 1880, não seria este um período extenso por demais? Passamos então a nos perguntar se todo o Drama escrito de 1305, ano da primeira tragédia renascentista italiana, *Eccerinus*, de Albertino Mussato (1261-1329), até o pseudomanifesto naturalista no teatro que aparece no prefácio de *Thèrése Raquin*, de Zola (1840-1902) em 1873 cabe na estrutura formal do eterno presente, da intersubjetividade e da primazia do diálogo. Partindo do: "reconhecimento particular de que a forma é o verdadeiramente social em arte, é 'conteúdo sedimentado'" (Moraes, 2012, p.12), é possível reduzir o drama à categoria de 'absoluto', logo 'um sistema fechado', uma utopia que a precariedade técnica, o caráter coletivo da audiência e a estética artificial do teatro enquanto arte parecem impossibilitar? E se o argumento for que: "é no Renascimento, e sobretudo na França do século XVII, cuja estética é prolongada pelo classicismo alemão, que esse absoluto dramático encontra sua atualização mais perfeita" (Kuntz e Lescot, 2012, p.75), trazemos então para a discussão os conceitos de dominante, emergente e residual do pensador inglês Raymond Williams, para um desenho cultural mais fidedigno de dado período histórico. Este modelo de que trata Szondi, não seria apenas o estrato dramático dominante representado pelo drama neoclássico francês imortalizado pela tríade Corneille-Molière-Racine e na sequência pelo drama burguês/pré-romântico/clássico alemão, pelas obras de outra trinca consagrada: Lessing-Schiller-Goethe? Remeto a Williams porque procuro um lugar para os textos 'escritos para o palco' que continham passagens líricas não-intersubjetivas, ou passagens narradas para informar diretamente outras personagens e indiretamente o público, ou para res-

peitar o princípio do decoro, e por último, as que contradiziam a máxima de Szondi de que: "tudo o que estava aquém ou além desse ato tinha de permanecer estranho ao drama." Busco aqui um lugar para um Kleist[17] com o seu Príncipe de Homburg, para um Büchner[18] com o seu Woyzeck, para um Musset[19] com o seu Lorenzaccio, para um Beolco[20] com seu Ruzzante e para tantos outros, sem falar das quebras intersubjetivas com os apartes da comédia da Restauração inglesa e do próprio Molière.

Ao lado desta identificação precária do drama, a partir de elementos que podem ser encontrados numa pequena parcela da produção artística deste vasto período que ganha o nome de, segundo Szondi, moderno, enxergamos também um aspecto teleológico não na acepção marxista de uma sociedade mais igualitária, mas na positivista que enxerga a história das formas artísticas não como uma estrutura pendular, conforme Wölfflin, mas como uma evolução, como um progresso qualitativo, partindo de preceitos científicos surgidos em pleno século XIX. Sarrazac é bastante preciso nesta constatação numa sequência de afirmações presentes no seu *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. O teórico francês nos diz que: "A teoria szondiana revela-se menos convincente quando aplica um esquema dialético um tanto sumário ao desenrolar da crise do drama dos anos 1880 a meados do século XX. Para Szondi, a crise se explica por uma espécie de luta histórica em que o Novo, a saber, o épico, deve no fim triunfar sobre o antigo, isto é, o dramático." (Sarrazac, 2016, p.24). Para Sarrazac, o pensador húngaro teria cometido uma: "radicalização teleológica da análise dramatúrgica" (Sarrazac, 2016, p.25) e em relação à Pirandello: "Teoria do drama moderno raciocina em termos de superação – ou de impossibilidade de produzir essa superação – do dramático pelo épico, quando seria preciso visar um fecundo tensionamento – o mesmo organizado por Pirandello ao longo de toda a peça, até o efeito irônico final da dupla morte do garoto – do dramático, do épico e do lírico" (Sarrazac, 2016, p.29).

Szondi enxerga no teatro épico a forma que irá salvar (e consequentemente substituir) o drama enquanto gênero literário. O problema desta tese, que é o sustentáculo teórico da sua *magnum opus* – em que pese a relevância estética e ideológica de autores dramáticos que enfatizaram o elemento épico em seus textos, tais como Thornton Wilder[21], Elmer Rice[22], Moises Kaufman[23], Peter Weiss[24] além do próprio Brecht – está no fato de ela adquirir um certo status de verdade absoluta, ou como preferem os pós-estruturalistas, uma 'grande narrativa'. Em relação à ideia questionável de superação (na qual desponta o fascínio romântico pelo novo), Sarrazac nos elucida:

> É sob um duplo motivo que temos necessidade de voltar à Aristóteles: uma primeira vez, para saber o que é a forma dramática, e de onde vem; uma segunda, para tentar compreender aonde vai, por que e como em certos momentos de sua
> história – como a época das Luzes e a do nascimento do drama burguês, no cruzamento do naturalismo e o simbolismo – ela conhece uma mutação e se transforma, deslocando suas fronteiras. Não se trata mais de "superação" no sentido hegeliano-marxista, mas de "transbordamento". Eis por que preferiria falar (...) de um drama com forma mais aberta e livre." (Sarrazac, 2017, p.21).

Este transbordamento, ou esta forma mais aberta e livre é o que faz do drama épico ainda ser considerado um drama, não só na manutenção de sua característica ontológica mais profunda, que é o conflito, mas também na presença dos elementos que para Szondi constituíam o *core* da literatura dramática: o diálogo, o tempo presente e a intersubjetividade. Afinal de contas:

> Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem o tornar puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. Logo, a epicização (ou

epização, segundo o modelo do alemão *Episierung*) implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativização do drama (BARBOLOSI e PLANA, 2021, p. 76-77).

Lehmann, a morte do drama e a supremacia do pós-dramático

Ter usado o termo 'detrator' para se referir a Szondi nos causa uma certa culpa judaico-cristã, uma vez que reconhecemos na obra dele uma importante correção ideológica que questiona e aproxima o pensamento a-historicista de teorias normativas. Além disso, o pensador húngaro reverencia vários autores dramáticos na sua obra, ainda que estabelecendo uma hierarquia formal entre eles. Já no caso do segundo autor, o mesmo termo parece bem mais adequado.

Começando pelo título de sua obra: *O teatro pós-dramático*. O prefixo 'pós' sugere uma temporalidade que exclui a presença do seu sufixo. Se o pós-modernismo começa onde termina o modernismo, em tempos 'pós-dramáticos', o drama já pode se considerar extinto (apesar das hesitações presentes no texto de Lehmann, as quais já foram comentadas neste artigo). Sarrazac também enxerga uma: "'concepção abusiva da contemporaneidade' contida no *pós*." (Moraes, 2012, p.15) De forma mais veemente, ele afirma: "Deve-se entender que não subscrevo, de modo algum, essa ideia de morte do drama e da entrada do teatro numa era resolutamente 'pós-dramática'" (Sarrazac, 2016, p.XX).

Alguns poderiam argumentar que o título aborda a arte do teatro e não a do drama, que vem a ser o objeto de estudo das obras aqui analisadas de Peter Szondi e Jean-Pierre Sarrazac. No entanto, é uma falácia afirmar que o teatro praticado num período que nem o próprio autor consegue recortar de forma precisa: "desde os anos sessenta[25]" (Lehmann, 1999, p.22, tradução nossa), "a grosso modo: dos anos setenta aos anos noventa[26]" (Lehmann, 1999, p.27, tradução nossa) exclui o teatro dramático. Na própria lista de artistas teatrais que ele apresenta no seu primeiro capítulo, temos alguns nomes de autoras e autores dramáticos reconhecidos como tal pela crítica especializada e vários de encenadores e companhias que partem sim de um texto dramático para a criação de seus espetáculos, como Jerzy Grotowski (*O príncipe constante*, de Calderón de la Barca), Tadashi Suzuki (*As troianas,* de Eurípides), Elizabeth leCompte (*As Três Irmãs*, de Tchekhov), Stefan Pucher (*O inimigo do povo*, de Ibsen), Robert Wilson (*A ópera dos três vinténs*, de Brecht), Klaus Michael Grüber (*Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello) e eu poderia gastar algumas páginas desta comunicação listando estes nomes para tentar entender em que medida o drama está morto nesta tal contemporaneidade, pois para Lehmann: "O Teatro dramático se encontrava lá pelo final do século XIX no ocaso de um longo florescimento enquanto formação discursiva elaborada[27]" (Lehmann, 1999, p.76, tradução nossa).

Os casos mais sintomáticos desta lista são sem dúvida nenhuma, Bertolt Brecht e Heiner Müller, para nós, dois autores dramáticos. O que Lehmann diz de Brecht deixa transparecer por vezes algo como um lamento por ter que renunciar a ele como artista pós-dramático. Ao comentar a importância que tanto Szondi quanto Roland Barthes conferem ao encenador alemão da primeira metade do século XX, o professor da universidade de Frankfurt diz a respeito deste último: "A concentração na racionalidade, a distância brechtiana entre mostrar e o mostrado, entre o representar e a situação de representação, entre o *significante* e o *significado* desembocou ao lado de sua produtividade semiológica numa curiosa cegueira[28]"(Lehmann, 1999, p.42, tradução nossa). Para nós o curioso está no fato de que para Szondi, estes elementos constituíam a superação do drama, enquanto para Lehmann, fazem parte de um passado sem retorno. Curioso por discordarmos dos dois autores por razões diferentes: num, entendemos que faz sim parte do universo dramático, e no outro, que está muito presente na

cena teatral contemporânea. Lehmann chega a corroborar parcialmente nossa primeira opinião quando afirma que: "na Teoria do teatro Épico se deu uma renovação e conclusão da Escrita Dramática clássica[29]" (Lehmann, 1999, p.48, tradução nossa). Esta Escrita Dramática que ele intitula de clássica, pode ser lida como a forma aberta do drama, conforme a categorização de Klotz[30]. Handke, Jelinek, Heiner Müller e o próprio Brecht pertenceriam a esta forma dramática, que mesmo se diferenciando da outra forma, chamada de fechada, ainda assim é considerada pertencente ao gênero dramático. Porque, se quiséssemos usar apenas um elemento para definir um texto dramático, seria o fato de ele contar uma história. E o que mais seria uma história do que uma narrativa que por ser temporal possui um antes um agora e um depois, que é nada mais nada menos do que um começo, um meio e um fim (para corroborar uma citação de Sarrazac neste texto sobre o retorno a Aristóteles)? Por mais aberto que o drama seja, uma história está sendo contada: *Ulrike Maria Stuart* de Jelinek nos apresenta quatro personagens femininas históricas e seus contextos turbulentos, *A Tempestade continua* de Handke narra os acontecimentos de uma família eslovena ao longo do século XX e por fim *Quartett* de Heiner Müller fabula a luta de poder entre o visconde de Valmont e a marquesa de Merteuil. Sim, uma fábula, elemento primordial para Aristóteles e para Brecht, mas desprezível para Lehmann quando afirma: "Na teoria de Brecht está posta uma tese extremamente tradicional: a Fábula era para ele o alfa e ômega do teatro[31]" (Lehmann, 1999, p.48, tradução nossa).

O autor dramático Heiner Müller: um caso emblemático

Heiner Müller merece um parágrafo à parte por ser o eleito de Lehmann como o porta-voz desta teoria do pós-dramático. *Quartett* possui diálogos, constrói uma relação intersubjetiva entre as duas personagens e a ação acontece no tempo presente diante do público. O metateatro, a falta de unidade de tempo e os jogos verbais não impedem que consideremos *Quartett* um texto dramático. Além disso, Müller era um iconoclasta em relação a si mesmo. Abominava categorizações, reagindo de forma satírica a elas, o que colocaria a nossa visão dele como um autor dramático assim como a de Lehmann no mesmo descarte. A epígrafe escolhida por Sarrazac para o seu *Poética do drama moderno* vai ao encontro deste pensamento dialético que afirma e logo na sequência põe em dúvida, e quem melhor do que Heiner Müller para fazer coro a esta ideia quando diz: "Um drama é o que chamo um drama" (Sarrazac, 2017, p.19). E ele vai mais além quando responde a uma entrevistadora que afirma que as peças dele não têm nada em comum com o Drama clássico: "É só você ler o texto de Hamletmáquina como uma peça em cinco atos, no melhor estilo do drama clássico[32]" (Müller, 1991, p.113, tradução nossa). Ainda assim ficamos intrigados se o nosso lugar é realmente dentro daquele descarte quando ouvimos ele afirmar:

> Eu acredito em conflito. E mais nada além disso. É isso que eu tento fazer no meu trabalho: fortalecer a consciência do conflito, da confrontação e da contradição. Não existe um outro caminho. Respostas e soluções não me interessam. Eu não tenho como oferecê-las. A mim me interessam os problemas e os conflitos[33] (Müller, 1991, p.86, tradução nossa).

Enquanto isso, Lehmann insiste na filiação pós-dramática deste autor alemão ao afirmar, sem nenhuma citação, que: "Heiner Müller constata que para ele é muito trabalho conseguir se expressar através da forma dramática[34]" (Lehmann, 1999, p.19, tradução nossa). E sobre o conflito, divaga o teórico alemão: "Quando nem a ação (...) nem a colisão dramático-dialética de valores (...) são necessárias para se produzir 'Teatro'[35]" (Lehmann, 1999, p.49, tradução nossa), ele conclui que isto se deve ao fato de que: 'O Teatro pós-dramático é também um teatro de uma época de conflitos des-

preocupados[36]'" (Lehmann, 1999, p.466, tradução nossa).

Considerações finais

Então, qual o sentido de se considerar para fins didáticos e pedagógicos a respeito da teoria e escrita dramática uma obra que: "escreve(r) necrológios a respeito do drama, (a) rumina(r) sobre sua obsolescência e sua perda de sentido na época da teatralidade hegemônica" (Moraes, 2012, p.10)? Tanto Szondi quanto Lehmann teleologicamente aplicam um conceito evolutivo, do dramático ao épico no primeiro e do dramático ao pós-dramático no segundo, desconsiderando a possibilidade de diferentes manifestações artísticas num mesmo período histórico, como nos propõe Raymond Williams. Szondi, lembra-nos Sarrazac, pelo menos, ao final do seu *Teoria do drama moderno*, de forma dialética, questiona esta supremacia do épico estabelecida por ele: "A história da dramaturgia moderna não tem um último ato, ainda não caiu o seu pano." (Szondi, 2001, p.183).

Por fim, nos resta Sarrazac. Este, apesar de termos ressalvas quanto à ideia de crise do drama, de uma possível hegemonia da figura do ator-rapsodo (que equivaleria em determinada instância ao épico de Szondi e ao pós-dramático de Lehmann), e de um recorte limitado de autores dramáticos contemporâneos na configuração do seu corpus de estudo, e *por quoi pas* dizer isto, exclusivamente francês, defende a existência e acredita na relevância, estética e ideológica do drama. Com frases como: "não creio que seja tarde para ainda falar de 'literatura dramática'" (Sarrazac, 2017, p.15), "A fábula está sempre no coração do espetáculo, mas ela não está mais ordenada nem visível em toda a sua extensão, nem completa" (Sarrazac, 2017, p.9), e talvez a mais alentadora destas três últimas: "Pensar o alargamento do drama – do lado do épico, mas também do lírico, e até mesmo do diálogo filosófico, do documento e do testemunho -, de preferência a ruminar sua morte e deplorar, à maneira de Lehmann, seu encolhimento e sua incapacidade de dar conta do mundo no qual vivemos" (Sarrazac, 2017, p.20), concluímos este nosso artigo.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética.** Trad. Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional –. Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.

BENTLEY, E. **The Playwright as Thinker**. New York: Meridian, 1955.

KLOTZ, V. **Geschlossene und Offene Form im Drama**. Munich: Hanser,1960.

LEHMANN, H.Ts. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MÜLLER, H. **Gesammelte Irrtümer: Interviews**. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1991.

SARRAZAC, J. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. **São Paulo: Cosac & Naify, 2012.**

STEGEMANN, B. After Postdramatic Theatre. **Theater** 2009 39(3):10-23. Duke UP. Web. 16 Sep. 2010.

STYAN, J. **Drama, Stage and Audience**. Cambridge: Cambridge UP, 1975.

---. **The Elements of Drama**. Cambridge: Cambridge UP, 1960.

SZONDI, *P.* **Teoria do drama moderno** [**1880-1950**]**.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILLIAMS, R. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford UP, 1977.

Notas

1 Eric Bentley (1916-2020), foi um crítico teatral e teórico estadunidense do drama.

2 J. L. Styan (1923-2002), foi um teórico estadunidense do drama.

3 Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), foi um autor dramático e teórico suíço do drama.

4 Bernd Stegemann (1967) é um teórico alemão do drama e professor da Escola Superior de Artes da Cena Ernst Busch.

5 David Mamet (1947) é um autor dramático e teórico estadunidense do drama.

6 Jean-Claude van Itallie (1936-2021) foi um autor dramático e teórico estadunidense do drama nascido na Bélgica.

7 Oriza Hirata (1962) é um encenador teatral, autor dramático e teórico japonês do drama.

8 No original: ...der neue Theater*text* (ist)...weithin ein 'nicht mehr dramatischer' Theatertext.

9 Heinrich Wölfflin (1864-1945) foi um historiador da arte suíço.

10 Volker Klotz (1930-2023), foi um teórico alemão do drama.

11 Umberto Eco (1936-2016), foi um semiólogo e escritor italiano.

12 Autor dramático e teórico francês do drama.

13 Há toda uma discussão em Szondi acerca da definição de Drama enquanto gênero literário ou enquanto um adjetivo, a partir das ideias de Staiger, mas que não será levantada nesta comunicação por um limite de espaço.

14 Núcleo de pesquisa do qual Jean-Pierre Sarrazac faz parte e

coordena na Universidade de Paris III.

15 Filólogo e teórico húngaro do drama.

16 Téorico alemão do teatro e do drama.

17 Heinrich von Kleist (1777-1811) foi um autor dramático alemão.

18 Georg Büchner (1813-1837) foi um autor dramático alemão.

19 Alfred de Musset (1810-1857) foi um poeta e autor dramático francês.

20 Angelo Beolco (1502-1542) foi um ator e autor dramático veneziano.

21 Thornton Wilder (1897-1975) foi um autor dramático estadunidense.

22 Elmer Rice (1892-1967) foi um autor dramático estadunidense.

23 Moises Kaufman (1963) é um autor dramático venezuelano que reside nos Estados Unidos.

24 Peter Weiss (1916-1982) foi um autor dramático alemão.

25 No original: seit den 1960er Jahren.

26 No original: grob: der 1970er bis 1990er Jahren.

27 No original: Das dramatische Theater stand gegen Ende des 19. Jahrhunderts am Ende einer langen Blüte als ausgearbeitete diskursive Formation.

28 No original: Die Konzentration auf die Rationalität, die Brechtsche Distanz zwischen Zeigen und Gezeigtem, Dargestelltem und Darstellungsvorgang, *signifiant* und *signifié* zeitigte neben ihrer semiologischen Produktivität eine eigentümliche Blindheit.

29 No original: in der Theorie des epischen Theaters eine Erneuerung und Vollendung der klassischen Dramaturgie stattfand

30 Ver KLOTZ, Volker. *Geschlossene und Offene Form im Drama*. Munich: Hanser, 1960.

31 No original: In Brechts Theorie steckte eine höchst traditionalistiche These: die Fabel blieb ihm das A und O des Theaters.

32 No original: Sie können den Text der HAMLETMASCHINE als fünfaktiges Stück lesen, ganz klassisch in der Dramaturgie.

33 No original: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Das versuche ich in meiner Arbeit zu tun: das Bewusstsein für Konflikte zu stärken, für Konfrontationen und Widersprüche. Einen anderen Weg gibt es nicht. Antworten und Lösungen interessieren mich nicht. Ich kann keine anbieten. Mich interessieren Probleme und Konflikte.

34 No original: Heiner Müller kann konstatieren, dass es ihm Mühe bereitet, sich überhaupt noch in der dramatischen Form zu formulieren.

35 No original: Wenn weder Handlung, (...) keine dramatisch-dialektische Kollision von Werten (...) nötig sind, um 'Theater' zu produzieren.

36 No original: Postdramatisches Theater ist auch Theater in einer Zeit der ausgelassenen Konfliktbilder.

Recebido: 19/03/2024
Aprovado: 04/09/2024

DIVERSIDADE NA EDUCAÇÃO:
INFLUÊNCIA NO PROCESSO CRIATIVO DO ALUNO-ARTISTA

Fabíola Ataíde

É cantora, atriz e diretora. Formada em Comunicação Social e Licenciatura em Teatro (ambas pela UFPB). Especialista em Arte-Educação (CINTEP). Mestre em Artes da Cena, pela Escola Superior em Artes Célia Helena – SP, com a pesquisa "Agreste: bora dizer esse texto pro mundo".
Produtora Cultural do Núcleo de Teatro Universitário – NTU – UFPB.
Atualmente, apresenta-se com o monólogo *Agreste*, do autor Newton Moreno, em projetos culturais; e está dirigindo e atuando no espetáculo *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, com previsão de estreia para 2025.

Resumo: Este artigo versa sobre as temáticas diversidade, ensino e políticas públicas, entrelaçadas com o fazer teatral. Nos últimos anos, a diversidade tem sido um assunto muito debatido e é pertinente apresentar reflexões no tocante ao tema, enfatizando o acesso à Educação por meio de conteúdos programáticos que tragam o reconhecimento dos saberes do aluno-artista. O estudo se relacionou com o processo criativo da montagem do espetáculo Agreste. Conclui-se com a reflexão de que não há como tratar do assunto sem antes planejar políticas que sejam inseridas na prática do saber e fazer artístico.

Palavras-chave: Diversidade; Educação; Políticas Públicas; Processos Artísticos; Teatro

Resumen: Este articulo trata sobre los temas de diversidad, educación y políticas públicas, entrelazados con la práctica teatral. En los últimos años, la diversidad ha sido un tema muy debatido y es pertinente presentar reflexiones sobre el tema, enfatizando el acceso a la Educación a través de planes de estudio que traigan el reconocimiento de los conocimientos del estudiante-artista. La investigación estuvo relacionada con el proceso creativo al montar el espectáculo *Agreste*. Se concluye con la reflexión de que no hay forma de abordar el tema sin antes planificar políticas que se inserten en la práctica del saber y hacer artístico.

Palabras clave: Diversidad; Educación; Políticas Públicas; Procesos Artísticos; Teatro

Introdução

O Brasil é um país atravessado pela diversidade. Isso inclui a tonalidade da pele, o gênero, o tipo de cabelo, a altura, a personalidade, o nível de escolaridade, da profissão, da condição social, entre outras características (Heilborn *et al*., 2005). Todavia, essas diferenças não estão representadas nos setores sociais ou, como bem pontua Bourdieu (2010), são de dimensão simbólica e inconsciente, mas elas não deixam de afetar os setores sociais, na prática.

No país, a diversidade tem sido um tema bastante discutido em estudos de políticas públicas para a educação. A palavra possui uma conotação ampla, abarcando concepções de multiplicidade e de variedade. Com o avanço da tecnologia, da globalização e de questões econômicas, esse debate vem ocupando um espaço relevante, uma vez que, com o advento da Internet, as fronteiras diminuíram e se propagaram ideias plurais de visões de mundo.

Falar em diversidade nos incita outros termos como: plural, diferente, múltiplo, etc. A pauta sobre essa questão, atualmente, ao mesmo tempo que avança devido a um maior acesso das pessoas à informação, também guarda prospecção muitas vezes discordantes entre pesquisadores e a sociedade que recebe dissemelhantes idealizações. De fato, é um turbilhão de opiniões, até para os que lutam do mesmo lado contra o preconceito. A ampliação do debate torna-se necessária, principalmente quando o assunto é sustentado através de políticas públicas no acesso e na garantia de indivíduos ao ensino.

O Estado tem obrigação de promover diálogo e garantir o acesso à educação que nos favoreça a inclusão. E nos governos brasileiros as mudanças têm se alçado, a exemplo da LDB1, sobre os componentes curriculares que devem abordar: a inserção do teatro, produções artísticas nacionais e temas que reconheçam diferentes culturas e etnias, além de assuntos que envolvam os direitos humanos. No meu entendimento, considero a LDB como um instrumento de política pública que fomenta a diversidade no ensino.

Agora, permitam me apresentar. Eu sou atriz, cantora e educadora. Falo do lugar híbrido entre esses universos. Não penso arte sem pensar educação, e é o que tenho buscado como pesquisadora. Reconheço Boaventura de Souza Santos e Paulo Freire no processo de minha montagem teatral de *Agreste2*, do autor Newton Moreno.

Então, aqui discorro sobre essas associações que fiz. Nesse conjunto de territórios, perguntei-me como construir a minha voz entrelaçando meu objeto de estudo, *Agreste*, e os conteúdos estudados. Acredito ser importante que o pesquisador traga a sua vivência no processo de construção investigativo e artístico, construindo sua assinatura de artista-pesquisador e esculpindo sua obra artesanalmente: dia após dia, elemento após elemento.

Neste trabalho, parto da hipótese que a temática da diversidade é inerente ao texto *Agreste* e a montagem que realizei. O tema tem mobilizado discussões que são importantes trazer à tona porque, antes de qualquer projeção social, existem caminhos que levaram às defesas, às lutas por igualdade. Esses aspectos sobre pluralidade também envolvem a diversidade no ensino.

A diversidade e a busca por igualdade

A busca pela igualdade pode ser considerada uma prática emancipatória, pois grupos sociais atuam na combinação de perspectivas que articulam reivindicações para a justiça social. Ela só existe porque indivíduos são tratados com diferenças e idealizados por meio de perspectivas dominantes e, mesmo existindo leis que tentem garantir esse equilíbrio, a sociedade ainda assim vive na busca por equidade, através de políticas públicas.

No artigo *Políticas públicas para a diversidade*, Nilma Gomes (2017) destaca nuances que viabilizam essas buscas. A autora enfatiza que movimentos sociais de diversas origens passam a usar tecnologias digitais, criando redes sociais para chamar a atenção das autoridades públicas e para disseminação de ideias, com vista a pressionar governos para a implantação de políticas públicas. Afirma que esses setores "[...] são responsáveis por uma inflexão no campo das políticas públicas. Eles reivindicaram e reivindicam políticas públicas voltadas para a diversidade" (Gomes, 2017, p. 9).

É importante perceber que a autora coloca que a diversidade tem sido utilizada como nomenclatura para diversas maneiras de ser diferente, e observa que, na atualidade, estamos atravessando um contexto permeado por práticas abusivas e de intolerância, caracterizadas pela xenofobia, machismo, racismo

e segregações. Diante desse cenário de desigualdades, apresentadas de modo intenso pela propagação de informações com maior acesso por conta da tecnologia, discussões sobre a diversidade têm se fortalecido no mundo.

Esse contato mais próximo entre os indivíduos refletiu na circulação de ideologias e posturas de pensamento. E a diversidade é um tema colocado em pauta por grupos sociais que têm como objetivo ocupar um espaço emancipatório, tornando-se protagonista nas relações políticas e sociais. Através de eventos, a exemplo do Fórum Social Mundial, coletivos tem exercido a participação no enfrentamento desse desequilíbrio de oportunidades, e o ensino é um dos problemas, pois, apesar do emprego de ações afirmativas, ainda não há o acesso para todos.

Tudo isso faz com que compreendamos que o mundo não somente é desigual, mas também é diverso. E como a diversidade pode ser transformada em inferioridade e tratada de forma desigual no contexto das relações, disputas de poder e do jogo de interesses diversos [ ]. Somos, hoje, quer queiramos ou não, obrigados a ver o outro, o diferente, não somente na sua diferença, mas, principalmente, reivindicando o direito à sua diferença e ao mesmo tempo a igualdade de direitos, aos direitos humanos (Gomes, 2017, p. 3).

Na busca pela compreensão da diversidade, é pertinente explanar sobre a ideia de reconhecimento, apresentada por Charles Taylor no livro *Multiculturalismo: examinando a política do reconhecimento* (1998). A partir da identidade, ou seja, de como nos definimos no mundo, das nossas características fundamentais que fazem parte da construção do ser humano, o reconhecimento da existência do outro é importante, visto que, de forma incorreta, através da depreciação, prejudicará uma pessoa ou grupo no convívio com a sociedade.

A tese consiste no fato de a nossa identidade ser formada, em parte, pela existência ou inexistência de reconhecimento e, muitas vezes, pelo reconhecimento incorreto dos outros, podendo uma pessoa ou grupo de pessoas [ ] serem alvo de uma verdadeira distorção, se aqueles que os rodeiam refletirem uma imagem limitativa, de inferioridade ou de desprezo por eles mesmos. O não reconhecimento ou o reconhecimento incorreto podem afetar negativamente, podem ser uma forma de agressão, reduzindo a pessoa a uma maneira de ser falsa, distorcida, que a restringe (Taylor, 1998, p. 45).

Relacionando essa perspectiva, percebo a importância discutida por Gomes (2017) o qual reforça que as lutas sociais têm combatido, com resistência, as estratégias que impedem a diversidade, a exemplos da exploração do capitalismo e do fundamentalismo político e religioso. A intolerância é estrutural e pode ser concebida como um retrocesso. Taylor (1998) observa que as organizações, relacionadas a movimentos ou não, levantam bandeiras emancipatórias, na reivindicação de políticas públicas voltadas às questões de gênero, cor, raça, entre outras.

A igualdade no ensino por meio de políticas públicas – LDB como referência

As instituições de ensino não podem ser consideradas como espaços neutros, que atendam apenas de forma mercadológica aos interesses de corporações direcionadas ao consumidor ou à elite da sociedade. A igualdade no acesso ao ensino é um aspecto que precisa ser discutido e o ambiente do campus universitário é o lugar para fazê-lo, proporcionando aos estudantes a possibilidade de se tornarem agentes de sua história e cidadãos autônomos em seu saber e escolhas.

No vídeo *Universidade no século XXI: desafios ao planejamento, à gestão e à avaliação*, realizado em 2016, para o II Congresso Acadêmico Unifesp, o professor Boaventura de Souza Santos reflete sobre o currículo e expõe a falta de diversidade histórica em seu conteúdo, ou seja, há a permanência da supremacia branca nas bibliografias: são considerados heróis os traficantes de escravos, os responsáveis por genocídios, entre outros; Boaventura coloca que indígenas e negros não se sentem representados e acrescento que, quando são, ocorre de maneira negativa.

Em meu entendimento, creio que essa conduta persiste. Recordo-me, na época de estudante do ensino fundamental, que nos livros estudados, havia autores que denominavam os indígenas de "preguiçosos". Também relaciono o problema

do conteúdo com a obra do educador Tomaz Tadeu da Silva, *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo* (2011). O autor questiona sobre a participação de mulheres, negros e indígenas na História e sinto essa inquietação: será que nenhum deles, durante séculos, teve um papel relevante? Penso que o currículo ofertado possui interesses em manipular as informações, levando-nos a aceitá-las sem senso crítico.

Ademais, o avanço da igualdade tem sido impedido pela existência de classes políticas dominantes que propagam ideologias conservadoras e preconceituosas, imprimindo o autoritarismo e a opressão. Através de ações afirmativas que assegurem o acesso ao ensino para todos, a escola e a universidade consolidam a igualdade, cumprem sua missão social e formam indivíduos que se respeitam mutuamente, além de desnaturalizar práticas violentas e preconceituosas ainda utilizadas, pois alguns persistem em acreditar que o ingresso ao estudo só é permitido para aqueles com maior poder aquisitivo, como se fosse um privilégio.

No artigo *Igualdade e equidade: qual é a medida da justiça social?* (2013), o autor Mário Luiz Neves de Azevedo analisa as conexões entre igualdade e justiça social, ressaltando que ambas contribuem na construção de políticas públicas, proporcionando valores fundamentais na sociedade, tais como matizes humanísticas. Observa, inclusive, que a implementação de políticas de igualdade contribui para a melhoria de uma sociedade em todos os campos, visto que rompe as barreiras estabelecidas pelo capitalismo.

> [ ] igualdade e equidade constituem valores essenciais para a construção de políticas públicas voltadas para a promoção da justiça social e da solidariedade. Isto porque, quando grupos e indivíduos têm seus destinos entregues ao livre jogo do mercado, a tendência é o crescimento das diferenças sociais, do egoísmo possessivo e das mazelas características da sociedade capitalista (Azevedo, 2013, p. 131).

Outro fator que dialoga com Azevedo refere-se a um problema que repercute na igualdade e pode ser analisado no artigo *Globalização e neoliberalismo* (1998), onde Octavio Ianni observa que a globalização vem exercendo influência sobre as pessoas e abalando o cenário cultural e econômico. O pesquisador classifica este panorama como um mapa mundial movediço uma vez que todos estão desafiados a reavaliar seus pensamentos e práticas, devido ao abalo das formas de sociabilidade aparentemente estabelecidas.

Ianni acredita que a globalização se tornou uma problemática que afetou a população mundial, seja por aqueles que a negam ou a reconhecem. As nações também são impactadas, em especial às subdesenvolvidas, que não conseguem acompanhar os avanços da tecnologia e dos modos de produção, trazendo um desenvolvimento que o autor define como desigual.

Diante desses apontamentos expostos pelos autores, é notável a necessidade de políticas públicas que envolvam todas as camadas sociais no ensino, pois as ações de inclusão favorecem a democratização do conhecimento. Reivindicar por essas medidas, a exemplo da implantação de conteúdos que abordem a diversidade, fomentam a igualdade no acesso e permanência, além da educação a serviço de todos, atendendo também aqueles que são discriminados e excluídos.

A LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Lei nº 9394/96), surge como uma referência na atuação de política pública, pois fomenta a diversidade de conteúdos programáticos no ensino, em especial no artigo 26 (incisos 6, 8 e 9)3, que explanam sobre os componentes curriculares, na inserção do teatro, produções artísticas nacionais e temas que reconheçam diferentes culturas e etnias, além de assuntos que abordem os direitos humanos.

Essa parte da Lei, no meu entendimento, entra em confluência com as reflexões de Santos que apontam caminhos para a ampliação da pluralidade de conteúdos, consistindo no emprego da "ecologia dos saberes". O termo se refere à aproximação da universidade com o povo, na troca de conhecimentos. A instituição não pode ser um espaço fechado para os saberes, ela precisa aprofundar alianças com as camadas mais populares. Além disso, o aprendizado extracurricular não deve ser ignorado: o conhecimento de mundo tem sua importância e a academia ainda o desconsidera.

Costumo, em minhas reflexões, realizar a comparação das vivências de um médico obstetra e de uma parteira: ela não fez uma faculdade nem possui uma linguagem dos procedimentos, mas sabe completamente como realizá-los. A universidade não

precisa ser vista como um lugar distante ao acesso pela comunidade, e esta deve concebê-la como parte integrante da sua vida. Santos, inclusive, reforça a expressão "extensão ao contrário", que consiste na inclusão de conhecimentos não universitários nas práticas de aprendizagem, que desenvolverei neste trabalho, ao refletir sobre meu processo em *Agreste*.

O processo criativo de *Agreste*

Conforme mencionei, busco neste artigo expandir as reflexões sobre minha vivência artística em *Agreste*, espetáculo que tenho apresentado desde o ano de 2017, resultante da disciplina do curso de Bacharelado em Teatro[4]. Cada ator teve sua experiência reconhecida, uma vez que o professor Everaldo Vasconcelos5, responsável pela encenação, considerou os alunos do curso como sujeitos do processo de pesquisa criativa que vivenciamos. A ideia do professor era que os alunos não se limitassem a meros receptores de comandos. De fato, houve um potente reconhecimento dos aprendizados extracurriculares dos discentes/atores, tais como: experiência do canto, saberes populares de uma região, prosódia.

Entrei na montagem, de início, como produtora, trabalhando na divulgação do espetáculo. Depois do cumprimento da disciplina, os atores optaram em prosseguir com as apresentações e um deles, por motivos de saúde, não pôde continuar. Como acompanhei os ensaios e concepção da peça desde o seu início, consegui substituí-lo, e a partir deste momento, aprendi com meus colegas a imergir neste universo cultural, através do conhecimento deles daquela realidade interiorana (pois dois deles viveram no interior da Paraíba). Nosso professor se colocou como integrante deste estudo, possibilitando a oportunidade de manifestarmos nossa criatividade.

No que se refere a Paulo Freire em *Pedagogia do Oprimido* (1974), reflito que muitas relações educador-educando ainda têm o professor como a figura que possui o domínio do saber e os educandos como objetos pacientes, ouvintes. Durante muitos anos pude acompanhar esta prática na vida acadêmica, mas na disciplina conduzida pelo professor Everaldo, o cenário diferiu, pois tanto o docente quanto os alunos se tornaram agentes da aprendizagem. Nossas experiências foram absorvidas na montagem e pudemos dialogar, trocando conhecimentos que cada um tinha no seu fazer artístico.

> Falar da realidade como algo parado, estático, compartimentado e bem-comportado, quando não falar ou dissertar sobre algo completamente alheio à experiência existencial dos educandos vem sendo, realmente, a suprema inquietação desta educação. [...] Nela, o educador aparece como seu indiscutível agente, como seu real sujeito, cuja tarefa indeclinável é 'encher' os educandos dos conteúdos de sua narração. Conteúdos que são retalhos da realidade desconectados da totalidade em que se engendram e em cuja visão ganhariam significação (Freire, 1974, p.65).

Agreste conta a história de um casal de lavradores que tinham uma vida pacata, até o velório do marido, quando se descobre um fato a partir do qual ambos passam a ser figuras hostilizadas pela sociedade. A dramaturgia aborda, dentre outros temas, a diversidade de gênero e a existência do preconceito. Na construção das cenas da nossa montagem, foram introduzidas as experiências plurais dos alunos. Posso citar o momento da cerimônia de sepultamento. Na dramaturgia de Newton Moreno, não há canções, contudo, o professor Everaldo, sabendo da minha experiência como cantora, sugeriu que eu colocasse uma melodia que surgisse das nuances das palavras no texto, pois, aquela realidade do Sertão conta com rezadeiras e com temática de cantos que envolvem o enterro (comumente ocorridos nos ritos religiosos locais). Assim, eu traria para o espectador uma imersão sonora cultural daquele universo[6].

Ainda nos ensaios, percebi o quanto é importante o olhar do professor atento às vivências pessoais de cada aluno do grupo. Por ter nascido e morado na capital, desconhecia experiências e tradições populares do Sertão, e a contribuição de dois alunos que estavam na montagem e que ali viveram, foram essenciais para que o espetáculo se tornasse mais intenso e verdadeiro. Eles me ensinaram o significado de expressões contidas na dramaturgia, aspectos culturais e prosódia. Assim,

o professor Everaldo tornou o processo coletivo e também absorveu saberes e costumes que o próprio desconhecia, ou seja, ele se tornou um aprendiz, na busca daqueles conhecimentos compartilhados dentro da diversidade dos alunos.

> Só existe saber na invenção, na reinvenção, na busca inquieta, impaciente, permanente, que os outros homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros. […] Daí que tal forma de educação implique na superação da contradição educador-educandos, de tal maneira que se façam ambos, simultaneamente, educadores e educandos (Freire, 1974, p. 66 – 67).

Considerações finais

Muitos trabalhos, nos últimos anos, se dedicaram a tratar sobre a diversidade no ensino, contudo, a análise aqui trabalhada convida o leitor a refletir sobre os argumentos que levaram a pensá-la, envolvendo a aplicação de políticas públicas, com o foco na Lei de Diretrizes e Bases da Educação "LDB" como instrumento. Meu objetivo foi apresentar reflexões sobre a importância da diversidade na Educação, através da igualdade de acesso e reconhecimento de saberes no conteúdo programático, além de relacionar com minha experiência como aluna, na montagem do espetáculo *Agreste*.

A análise trouxe um mapeamento bibliográfico dos pontos de vista e de conexão entre autores ao expor, em suas pesquisas, que é necessária a prática do reconhecimento da diversidade no processo de aprendizagem e a consciência da sociedade em requerer seus direitos na busca pela equidade. Essas questões puderam ser observadas através de políticas implantadas por governos nos últimos anos.

Também observou-se a existência de hipóteses e argumentos que enfatizam os aspectos das lutas e que estão enraizadas através do contexto histórico. Logo, diante do que foi evidenciado, percebo que reivindicar pela diversidade é um ato que precisa ser permanente, tanto na Educação quanto nos diversos segmentos.

Atualmente, tive a oportunidade de rever minhas posições artísticas, ao considerar meus saberes na produção deste artigo, pois, durante o processo, fui conduzida a refletir sobre o meu olhar como pesquisadora e artista, ao questionar: "Onde está você nesta pesquisa? Quais são suas impressões no estudo?", possibilitando-me caminhar com singularidade e abertura para escolher como construir minhas reflexões.

De início houve um estranhamento, pois, durante muitos anos, possuía resquícios traumáticos de processos de aprendizagem da educação bancária, como explica Paulo Freire (1974), em que o professor domina o conhecimento e os alunos são receptores. Dar voz aos meus pensamentos e externar minhas opiniões, sem "adequá-las aos docentes ainda têm sido novos hábitos que estou vivenciando e com fruição. Por muitas vezes, essas condutas só consegui conhecê-las por meio de livros. Na prática, era o inverso.

Percebo, portanto, que tanto na montagem de *Agreste* quanto no decorrer desta pesquisa, que meu saber e experiência artística foram valorizados, e posso me classificar como agente dos meus estudos: mesmo sem encontrar todas as respostas, mas estando realizada e feliz com meu processo criativo de aluna-artista e agora, pesquisadora.

Referências

AZEVEDO, M. L.N. **Igualdade e equidade**: qual é a medida da justiça social? Avaliação, Campinas; Sorocaba, SP, v. 18, n. 1, p. 129-150, mar. 2013. Disponível em: <https://sigarq.ufpb.br/arquivos/2020103181fe9f24202982797aee086bb/08_Mrio_Luiz_Neves_de_Azevedo.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2020.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 9. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394compilado.htm> . Acesso em: 02 jan. 2021.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

GOMES, N. L. **Políticas públicas para a diversidade**. Sapere aude, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 7-22, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://sig-arq.ufpb.br/arquivos/2020196195c1522420304450122a053cc/15301-Texto_do_artigo-54845-1-10-20170722_Nilma_Lino_Gomes.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2021.

HEILBORN, M. L. *et al.* **Sexualidade, família e ethos religioso.** Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

IANNI, O. **Globalização e neoliberalismo**. São Paulo em Perspectiva, v. 12, n. 2, p. 27-32, 1998. Disponível em: <https://sig-arq.ufpb.br/arquivos/2020154046b99924203207e504005bcf6/v12n02_03_Otvio_Ianni.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2020.

MORENO, N. **Agreste**. Informações encontradas em site: http://joinville.ifsc.edu.br/~luciana.cesconetto/Textos%20teatrais/NEWTON%20MOREN%20-%20Agreste.pdf . Acesso em: 18 nov. 2021.

SANTOS, B.S. Informações encontradas no site: https://www.youtube.com/watch?v=58h2Nus9e2w . Acesso em: 20 dez. 2020.

SILVA, T. T. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

TAYLOR, C. **Multiculturalismo**: examinando a política do reconhecimento. Lisboa: Piaget, 1998.

Notas

1 Lei de Diretrizes e Bases da Educação (9394/96), no que se refere ao artigo 26.

2 Disponível em: http://joinville.ifsc.edu.br/~luciana.cesconetto/Textos%20teatrais/NEWTON%20MOREN%20-%20Agreste.pdf

3 § 6º As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo. (Redação dada pela Lei nº 13.278, de 2016)

§ 8º A exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais. (Incluído pela Lei nº 13.006, de 2014)

§ 9º Conteúdos relativos aos direitos humanos e à prevenção de todas as formas de violência contra a criança, o adolescente e a mulher serão incluídos, como temas transversais, nos currículos de que trata o caput deste artigo, observadas as diretrizes da legislação correspondente e a produção e distribuição de material didático adequado a cada nível de ensino. (Redação dada pela Lei nº 14.164, de 2021)

4 Disciplina de Estágio Supervisionado – Prática de Montagem, na Universidade Federal da Paraíba – UFPB

5 Prof. Ms. do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da Universidade Federal da Paraíba, diretor, ator e dramaturgo

6 Exemplo de trecho (do espetáculo *Agreste*) para o qual construí uma melodia cantada: "As vizinhas foram adentrando/ Vinham fazer quarto pro morto/ Já cantavam em suas casas e traziam seus cânticos no suspiro da noite/ Todas entoavam as melhores palavras de um parco vocabulário para defini-lo".

Recebido em 13/06/2023.
Aprovado em 05/11/2024.

☆ CORAZÓN CENTRAL: CRIANDO TERRITÓRIOS DE [R]EXISTÊNCIA

ENTREVISTA COM MARTÍN, EL PERIODISTA

Nathielle Wougles

Terapeuta Ocupacional formada pela Associação Catarinense de Ensino (ACE), Faculdade Guilherme Guimbala (FGG) em 2013. Especialista em Terapia Ocupacional e Saúde Mental pelo COFFITO. Pós-graduada em Saúde Mental com Ênfase em Dependência Química e em Órteses, Próteses e Materiais Especiais. Mestranda em Artes da Cena (ESCH). Docente na ACE/FGG no curso de Terapia Ocupacional. Expertise em saúde mental infantojuvenil e novas abordagens terapêuticas - Recovery, Whole Life e Open Dialogue. Desde 2018, é presidente do Instituto de Pesquisa da Arte pelo Movimento IMPAR, onde atua como professora de teatro e coordenadora terapêutica do Programa de Formação Cultural Arte para Todos IMPAR. Integrante do Coletivo Impar de Teatro, do Grupo de Teatro Arte para Todos e do Grupo de Teatro Libração.

Resumo: Este texto apresenta o início do processo de criação do território de [r]existência "Corazón Central", a partir da entrevista com Martín, El Periodista, porta-voz rebelde da localidade. Marcando o espaço urbano com lambe-lambes, o entrevistado nos apresenta um lugar de denúncia do capacitismo e de celebração dos corpos com deficiência, embasado nas lutas sociais da América Latina e na busca pela justiça ocupacional.

Palavras-chave: Capacitismo; espaço urbano; corpos com deficiência.

Resumen: Este texto presenta el inicio del proceso de creación del territorio de [r]existencia "Corazón Central", a partir de la entrevista con Martín, el periodista, vocero rebelde de la localidad. Marcando el espacio urbano con pegatinas de protesta, el entrevistado nos presenta un lugar de denuncia del capacitismo y celebración de cuerpos con discapacidad, basado en las luchas sociales de América Latina y en la búsqueda por justicia ocupacional.

Palabras clave: Capacitismo,; espacio urbano; cuerpos com discapacidad.

Resumito: Este ~~texto~~ entrevista dialética apresenta o desenvolvimento inicial do proceso de criación do território de [R]EXISTÊNCIA "Corazón Central ~~- o sentir vem primeiro~~", con Martín, el periodista, un **líder, agitador, patrono, tutor, presidente, indignado, revolucionário, residente, visitante, colaborador** ~~porta-voz rebelde da localidade~~. Marcando o espaço urbano con cartazes de protesto para locura de el governante ~~(que está queriendo limpar lá cuidad)~~ , el entrevistado nos apresenta un **sítio de denúncia do capacitismo e de** fiesta para nuestros cuerpos DEFs, embasado nas lutas sociais da América Latina ~~(Joinville/Brasil)~~ e na busca pela justiça ocupacional.

Palabras chaves: Eficácia; lugar; lambedura de protesto ~~lambe-lambe~~; corpos DEFs.

Epígrafe
ou
Antes de mais nada: o tudo

El Periodista

"Para criar Corazón Central, necessitei de ayuda de outras artistas, nuestro trabajo é coletivo, plantamos rebeldía y colhemos mudanças. Novamente digo – somos muchos y muchas. Para marcar o espaço urbano, originamos cartazes de protesto que chamamos de Lambe Lambes, escolhemos locais estratégicos na ciudad para colar e firmar ponto do nosso território. Temos mapa indicando nossos espaços de [r]existência e diálogo e é neste mapa que ficamos intrínsecos na cidade."

Martín, El Periodista

Corazón central: o sentir vem primeiro

Os corpos se colocam a serviço daquilo que os move em direção aos seus desejos e sonhos, os corpos buscam pertencer, sentir o espaço, se relacionar, criar intensidades, expressar-se sem medo, luchar. Nessa busca urgente, criar espaços para que os corpos pertençam em sua totalidade é necessário, principalmente, quando surgem fora do padrão normativo e bípede[1], como nos fala Carlos Eduardo Oliveira do Carmo, artista com deficiência conhecido como Edu O.

O conceito de deficiência está intrinsecamente ligado ao binômio CAPACIDADE/ INCAPACIDADE, pautado dentro do arranjo biomédico, não lembrado como característica ou marcador identitário, evidenciando o preconceito contra corpos com deficiência: "o capacitismo assume a interpretação de estrutura. Isto é, que opera como uma lógica, uma gramática de usos e sentidos que, na chave corponormativa, desqualifica as pessoas com deficiência (Mello, 2022, p.3950).

Um corpo não normativo é anulado nos espaços, já que não representa a capacidade produtiva rogada pelo Capital[2]. Pertencer, neste sentido para nós, é um meio de [r]existir. E para experienciar o cotidiano necessitamos de premissas básicas para ocupar os espaços e direitos civis para exercer a potência no mundo, bem como contrapor a estrutura capacitista, assim Montenegro nos traz o conceito de Justiça Ocupacional:

1 QR Code do Mapa de Corazón Central.

A justiça ocupacional é o cumprimento do direito que todas as pessoas têm de se envolverem em ocupações que necessitam realizar para sobreviver, definem como significativas, e que contribuem positivamente para o seu próprio bem estar e para o bem estar das suas comunidades. A justiça ocupacional requer direitos ocupacionais (Hocking *et al*, 2019, p.2).

Dentro da perspectiva de executar ações significativas nas nossas existências, entendendo que as lutas são coletivas e a emancipação para justiça ocupacional se dá no encontro, o território de [r] existência Corazón Central eclodiu e se tornou intrusa[3] na cidade, uma barricada para denunciar o capacitismo e o apagamento dos corpos com deficiência, mas também para celebrar a potência de ser *defiça*4, a intromissão e insubordinação. Adiante, nosso entrevistado detalha e explica este sítio, mas antes ele nos pediu para abrir um ( ):

(A cidade precisa ser assim, tão asséptica?

Corazón Central não é uma cidade, é um tal território dentro de uma cidade, está ali espremida nos concretos, na correria do trânsito, no sol raro

que custa em aquecer, escorre na intensa chuva que molha os corpos que podem correr (os que não podem, se abrigam). Esse território foi criado com intromissão, da Costa nos diz que: "Intervenção (urbana) portanto que insurgiu como uma prática de luta, uma invasão sígnica e territorial [...]" (Costa 2007, p. 180). Compactuando com o dito, a origem de Corazón Central foi a marcação da sua arquitetura com cartazes que chamamos de Lambe-Lambes e eles estão grudados em placas, postes, paredes, nas ruas, nas caixas de eletricidade, nas praças, os lambes estão lambendo o concreto... e quem vê nem sempre gosta.

A ideia de que as cidades precisam ser ordenadas, organizadas, limpas se origina na eugenia, termo criado por Francis Galton na década de 1880[5], buscando a "sociedade perfeita", menos pobre, menos negra, menos deficiente. O conceito se expandiu dentro do nazismo, criando a narrativa supremacista onde se exterminaram corpos e se limpavam cidades.

Peter Cohen no documentário *A Arquitetura da destruição*, resume este movimento em uma frase: "O princípio fundamental do nazismo era embelezar o mundo, nem que para isso tivesse que destruí-lo." (Cohen, 1989). Sob qual conceito de beleza? Possivelmente dos 45% de médicos filiados ao partido nazista que exterminaram, por meio da eutanásia, 70 mil pessoas com deficiência em 1941, aviltando qualquer outra experiência estética e de diversidade que não a pré-estabelecida pelo reich.

Essa demanda asséptica na cidade, se vê na tentativa de apagamento de Corazón Central, muitos dos lambes usados para marcar o território foram retirados para que algo muito limpo ocupasse seu lugar, algo muito bem pintado, ordenado, sem nenhum reclame chamativo. Percebo como cohabitante desse território que mesmo com a insistência de Martín, El Periodista em colar os cartazes, sempre há uma higienização nas áreas centrais a pedido da prefeitura para que a cidade seja bonita, tal qual o conceito de beleza dos 45%.)

Martín, el periodista – uma entrevista

Dia quente, atribulado, comum em toda a cidade com quase 700 mil habitantes. Demorei para chegar até o local combinado para a entrevista, encontrei Martín, El Periodista exatamente onde me descreveu: "Una intersección, uma placa, na plaza". Martín, El Periodista é uma criatura humanóide, alta, um corpo diferente, seria um corpo com deficiência? (Creo que sí) Mostra os ossos, o sentir primeiro, parece que sempre sorri. Na cabeça a frase "La Revolução", uma linha vai descendo pelo pescoço e chega até a parte dos pulmões e outra frase aparece "Resiste Corazón". Creio que Martín, El Periodista é um homem, já que homens são mais respeitados por aqui, mas segundo Martín "mi gênero é meu cuerpo amotinador" (El Periodista, 2022).

É muito fácil reconhecê-lo no ambiente urbano, é insubordinado, inventa regras próprias e subverte a lógica do imposto. Para ouvi-lo, só com o estetoscópio, instrumento revelador de segredos de Corazón Central (Marca registrada do território, um mascote usado com cariño). Que o leitor e a leitora não estranhem o idioma mixado de Martín, El Periodista, a língua é Latinoamérica .Martinizada, não ouso chamar de portunhol.



2 Esquerda, Imagem de fundo branco, uma colagem digital com flores cor-de-rosa ao fundo, uma prótese de membro inferior direito em primeiro plano, ao lado a frase "O corpo DEF é a babel do capitalismo". À direita o cartaz colado em uma placa de trânsito.

Assim, começamos nossa dialética, pergunto por onde começou a ideia da criação do território de Corazón Central: "Empezamos por ser como las formigas, como naquela música de Calle 13 – invisibles, silenciosas, simultâneas – e somos muchas! Personas con deficiência estão em todos os lugares, mas precisam ocupá-los. Criei Corazón Central para denunciar el capacitismo e para celebrar nuestros cuerpos, que essencialmente abalam as estruturas, principalmente del Capitalismo". (El Periodista, 2022).

A colagem de cartazes de protesto, que Martín, El Periodista chama de lambe-lambes é o que marca o tal território de Corazón Central, é uma demarcação de fronteiras, uma linha que forma este distrito fictício. A partir dessa reflexão, percebo que este é o campo ficcional de Corazón Central, me pergunto onde se fricciona a ficção, pois já me sinto pertencente, já sou-sendo. Martín deixa a cidade em crise, não queremos ser paralelos à cidade, somos a cidade. E esse limiar esfumado entre ficção e realidade é discutido por Erika Fischer:

> "Para tal fim, a irritação, o choque dos limites, a desestabilização da percepção e do eu – em uma palavra: a produção de um estado de crise – parecem ser muito mais apropriados. É por isto que, misturando o real e o ficcional e, assim, transportando o espectador para um estado de liminaridade, tais espetáculos permitiram a eclosão de uma experiência estética particular [...]" (Fischer, 2007. p.32).

Então Corazón Central seria um espetáculo? Martín, El Periodista responde por maio do tal dito, a ideia de performance para nossa conversa: "El cuerpo DEF cria sua própria estética, já que falando de mim, eu dialogo com el mondo" (El Periodista, 2022). "Colar lambes de protesto e por meio deles, criar Corazón Central é un ato performático, el cuerpo que afixa os dizeres no urbano está em conversa com o espaço e com a audiência que, ou está mirando, ou que mira depués. Cada indivíduo vai recepcionar essa experiência estética de una forma. Me recuerdo desta fala de Eleonora Fabião (El Periodista, 2022):

> "o performer investiga a potência dramatúrgica do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo." (Fabião, 2008, p.238).

Digo a Martín do meu interesse nesta conversa entre as duas autoras e o quão valiosa é a ideia de performance e de ocupação que Corazón Central cria sendo território de ficção, mas dialogando com o mundo e questionando o Real precedente, onde todos os corpos são Mundo. Nesta perspectiva, pergunto para Martín, El Periodista se Corazón Central é lugar de inclusão de Pessoas com Deficiência, então ouço e vejo um imenso NÃO: "Somos anti inclusão, sí! A inclusão é uma derrocada, já hablaste con Estela Lapponi? Já pode ler o Manifesto Anti Inclusão? Mira" (El Periodista, 2022): "A Inclusão é simplesmente incapaz. / A Inclusão pressupõe passividade. [...] A inclusão quer te excepcionalizar / A inclusão quer te desconsiderar. [...] / Arte e Inclusão estão na contra mão!" (Lapponi, 2012). Martín, El Periodista continua: "Corazón Central no está disposta a incluir, não precisamos ser incluídos pois somos la ciudad, el lugar, el cuerpo, a inclusão não nos interessa quando o que nos exclui é um processo mais antigo dos que aqui falam". (El Periodista, 2022).

Como pensar em inclusão? Se nossa história político-cultural nos leva a entender que somos unificados pela exploração destes corpos que querem emancipação na América Latina. Galeano nos diz: "Nossa derrota esteve sempre implícita na vitória dos outros. Nossa riqueza sempre gerou pobreza por nutrir prosperidade alheia." (Galeano, 2010 p.10). Aqui somos um povo que luta com garras e com cuidados maternais, estes corpos não precisam ser incluídos, esses corpos querem ocupar os espaços que são deles por direito. Martín,

El Periodista comenta: "Movido pelas colores e fuerzas das luchas de latinamérica, criei Corazón Central también, percebes o quanto são coloridos os lambes? O quanto usamos esses acessórios zapatistas? Nuestras armas son manos e punhos, a voz y a insubordinação, invadimos a ciudad para ser quem somos." (El Periodista, 2022).

Tenho mais mil perguntas para fazer, sinto que ainda faltam coisas, mas Martín, El Periodista me diz: "Mi cuerpo és falha, vazio, incompletude e falta" (El Periodista, 2022). E todos esses adjetivos são importantes dentro da construção identitária como Pessoa com Deficiência, são palavras de poder, já que nada em nós está necessitando de reconstrução, somos a própria motriz da destruição da expectativa funcional.

Demarcando territórios, ocupando espaços

Ando por Corazón Central, observando os lambes e a criação deste território, ainda reverberando minha conversa com Martín, el periodista esperando encontrá-lo novamente. Porque sinto que este lugar abre espaço para discussão e debates, para encontros onde possamos repensar as rachaduras que causam nossos corpos DEFs no *status-quo,* rachaduras essas que servem para desestabilizar, mas também para rever o que não está forte o suficiente.



3 Imagem de fundo branco e pontos pretos espalhados, uma mão com deficiência segura uma garrafa de água. Acima está a frase "capacidade corporal compulsória".

E na andança pela cidade que é ocupada por Corazón Central, passeio por este espaço urbano alterado pela colagem dos cartazes, me interessa muito que Martín colou este lambe-lambe aqui:

Me sintonizo com a escrita de *Gramáticas do Capacitismo*, onde as autoras discursam acerca da estrutura discriminatória, da ode à capacidade máxima do corpo e que o capacitismo: "naturaliza e hierarquiza capacidades pela forma, aparência e funcionamento de corpos para o que é normal, saudável, belo, produtivo, útil, independente e capaz." (Mello, 2022. P.3951). Aprofundo a partir dessa fala e do que Martín, El Periodista narrou, a necessidade da aparelhagem dos dispositivos de saúde, culturais e econômicos para que deem a oportunidade para corpos com deficiência exercerem suas funções no mundo, irrompendo com a normatividade bípede que é por sua essência excludente e injusta.

O funcionamento dos corpos dentro da lógica da ocupação não prevê ordenamento de beleza, produção ou utilidade, apenas da execução de tarefas significativas para o cotidiano do sujeito. Se Corazón Central foi promotor de justiça ocupacional, colaborando para que pessoas DEFs sigam na vivência de suas apaixonantes experiências, tenho certeza que Martín, El Periodista cumpriu seu papel como *vocero rebelde.*

(In)Conclusión

O território é vivo e livre.Corpos com deficiência, insubordinados que são, interferem e deixam marcas como as rachaduras que causam insegurança nas edificações. Alterar estruturas causando rupturas, que já não podem mais ser refeitas, é o que Corazón Central se propõe. E na rachadura irrompe o desejo de ser. Logo após o término da nossa conversa - onde também tive o prazer de participar como cooperadora na colagem dos lambes - Martín, El Periodista retomou seu ofício, fortalecendo o território com ações que conversam com outros corpos e expande a existência dos corpos



4 Foto do nosso encontro: Martín, El Periodista e eu. Lado a lado. Nathi usa um capuz preto onde só aparecem os olhos e segura um estetoscópio na boca.

com deficiência. *El* busca recursos, silenciosamente enfrenta o gigante e alimenta o mapa cartográfico que ilustra Corazón Central.

E sendo um território de [r]existência, Martín, El Periodista nos diz: "Nuestras existências são inegociáveis!"

¡Lucha!

Referências

CARMO, C. E. Desnudando um corpo perturbador: a "bipedia compulsória" e o fetiche pela deficiência na Dança, em **Revista Tabuleiro de Letras** (PPGEL, Salvador, online), vol.: 13; n. 2, dezembro de 2019.

COSTA, L. P. Grafite e Pixação: Institucionalização e Transgressão na cena contempoânea, no III Encontro de história da arte – IFHC/UNICAMP, 2007, pp.177-183.

EL PERIODISTA, M. Corazón Central: Criando território de [R]existência. [Entrevista cedida a] Nathielle Wougles, Joinville, novembro. 2022.

HORMIGUERO, El. Intérprete: Calle 13. Compositores: R. Pérez; E. Cabra. In: ENTREN Los Que Quieren. Miami e San Juan: Sony Music Latin, 2010. 1 CD, faixa 12 (5:08 minutos). Mídia digital.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea, em Revista Sala Preta, 2008, pp. 235-246.

FISCHER-LICHTE, E. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. Tradução de Marcus Borja, em Revue d'**études** théâtrales, 2007, pp. 7-22.

GALEANO, E. As veias abertas da América Latina. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

HOCKING, C; TOWNSENS, E; MACE, J. Declaração de Posicionamento da Word Federation Of Occupational Therapy – WFOT. Tradução: Elisabete Roldão e Ana Catarina Pires Gaspar. 2019. Disponível em: < www.wfot.org/checkout/20827/25954>. Acesso em 27 de janeiro de 2023.

Informações encontradas no site <https://super.abril.com.br/especiais/racismo-disfarcado-de-ciencia-como-foi-a-eugenia-no-brasil/>. Acesso em 20 de novembro de 2022.

LAPPONI, E. Corpo Intruso. Informações encontradas no site: < Portifólio Corpo Intruso by Estela Lapponi - Issuu>. Acesso em 19 de outubro de 2022.

LAPPONI, E. Manifesto Anti-Inclusão. Informações encontradas no site: < Estela Lapponi (estelapponi.blogspot.com) >. Acesso em 19 de outubro de 2022.

MELLO, A. G. Et al. Gramáticas do capacitismo: diálogos nas dobras entre deficiência, gênero, infância e adolescência, em Revista Ciência & Saúde Coletiva [online], 2022, v. 27, n. 10.

TEIXEIRA, C. Deficiência em cena. João Pessoa: Editora Ideia, 1ª Edição, 2014.

Undergångens arkitektur – Arquitetura da Destruição, prod. e Dir: Peter Cohen, 119 min, colorido, 1989. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OVKUyp3As8M> Acesso em 29 de nov de 2022.

Notas

1 "Compreendida não como forma de locomoção sobre dois membros, mas sendo uma estrutura social, política, econômica e cultural que determina padrões excludentes pautados na normatividade do corpo, que subjugam e inferiorizam as potencialidades da pessoa com deficiência, tomadas por incapazes e inaptas." (Oliveira, 2019, p. 78).

2 O corpo DEF* é a Babel do capitalismo - Estela Lapponi (outubro, 2022). *Gíria para identificar pessoas com deficiência criada pela pesquisadora e doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Carolina Teixeira.

3 A partir do conceito de Corpo Intruso, uma investigação cênica, visual e conceitual criada por Estela Lapponi em 2009, quando vivia em Marche na Itália.

4 Termo escolhido politicamente para se referir as pessoas com deficiência.

5 O "eu" vem do grego, e significa "bom". Genia quer dizer "linhagem".

6 "Aquí llegaron las hormigas/ Vamos conquistando tierras enemigas / Invisible silenciosa y simultânea/Toda la invasión es subterrânea" (Calle 13, 2014).

Recebido em 01/10/2024.
Aprovado em19/04/2023.

☆ GEOGRAFIAS DE RESISTÊNCIAS
UM OLHAR ACERCA DO MOVIMENTO *ARTE PELA DEMOCRACIA*

Luaa Gabanini

Atriz-MC, performer, DJ, diretora, coreógrafa, professora e pesquisadora das artes do corpo. Doutora na ECA-USP, Mestre em Artes pela ECA-USP, com especialização em Direção Teatral (Lato Sensu) na (ESCH) Escola Superior de Artes Célia Helena. Fez sua graduação em Artes Visuais, Pintura, Gravura e Escultura pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. É membro fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e professora de estudos e práticas corporais na Escola Superior de Artes Célia Helena.

Resumo: Este artigo segue as pistas da memória, entendendo o corpo em performance conectado com o meio em que vive, como lugar de rastreamento no qual os acontecimentos poéticos se iniciam. São relatadas algumas experiências do movimento *Arte pela Democracia* - um grupo tático que tem como linguagem a arte, buscando sempre proposições coletivas de vozes múltiplas. E tendo o inesperado como uma das estratégias para a ocupação simbólica dos lugares e o agrupamento dos corpos para a criação de imagens que disputem novas narrativas, ressalta a ideia do corpo como território capaz de insurgir paisagens.

Palavras-chave: Arte; Democracia; Urgência; Insurgência; Poética.

GEOGRAPHIES OF RESISTANCE
A LOOK AT THE ART FOR DEMOCRACY MOVEMENT

Abstract: This article follows the traces of memory, understanding the performing body connected to the environment in which it lives, serving as a site of exploration where poetic events begin. It reports on some experiences from the political movement Art for Democracy, a tactical group that uses art as a language, always seeking collective propositions of multiple voices. Emphasizing the unexpected as one of the strategies for the symbolic occupation of spaces and the gathering of bodies to create images that dispute new narratives, it highlights the idea of the body as a territory capable of conjuring landscapes.

Keywords: Art; Democracy; Urgency; Insurgency; Poetics



Num território tão vasto como o da arte, onde os acontecimentos são organizados por pessoas (sendo tanto quem cria como quem contempla, humanidades de um tempo histórico) e que tem como um de seus atributos a disputa de novos imaginários, me parece ser intrínseco à própria essência da criação o diálogo com o seu entorno, tendo uma proposição estética a força de instaurar discussões sociopolíticas de uma sociedade. Há agrupamentos em que essa é a força motriz do encontro de **corpos** que se juntam para se rebelar às opressões, aos autoritarismos, às assimetrias sociais, criando assim ações, composições, performances, manifestos estético-artísticos que buscam acionar espaços para expor suas inconformidades. Assim foi e ainda é com o *Arte pela Democracia*, um acontecimento estruturado coletivamente, que agrupa **corpos**-territórios, que somando suas experiências, compõem arquipélagos capazes de incendiar-insurgir paisagens em diálogo direto com seu tempo histórico.

Pensando na caminhada desta escrita, no olhar para um **corpo** como um território fértil para prosperar novas paisagens, os acontecimentos a seguir observam o **corpo** como território-político-insurgente, que se move numa militância criativa com um objetivo comum de acionar espaços poéticos para disputar outras narrativas possíveis. São muitos detalhes e emoções que se aproximam ao lembrar da coragem que eu sentia no início desta formação coletiva. Sinto ainda algo parecido... A escrita, então, se dá pela memória das experiências vivenciadas.

O movimento *Arte pela Democracia* começa em 2016, criado e liderado por artistas ligadas(os) à Cooperativa Paulista de Teatro, principalmente por aquelas(es) que compõem o que chamamos teatro de grupo. Surgiu das discussões que buscavam construir acontecimentos que fossem capazes de enfrentar o discurso autoritário e antidemocrático que se apresentava, imposto pela grande e retrógrada maioria do Congresso Nacional (ocupado substancialmente por bancadas compostas por evangélicos fundamentalistas, o agronegócio e militares da extrema-direita). Tinha também apoio dos meios de comunicação (que se mostravam em plena dramaturgia de direita) que conduziam opiniões ao invés de gerar informações necessárias para a compreensão e escolha da sociedade. Com o objetivo de elaborar ações práticas contestadoras, voltadas principalmente para o enfrentamento do processo do golpe de 2016 (o impeachment de Dilma Rousseff), o *Arte pela Democracia* propôs "pílulas" artísticas, que desde o início tiveram um caráter performático, com o intuito de estabelecer novos imaginários diante da barbárie. Manifestando-se dentro da urgência do seu tempo histórico, suas realizações são fruto de movimentos que o antecederam nas últimas década, como o *Arte contra a Barbárie*.

> *Rachadura*[1]*:* lembro de Reinaldo Maia e suas veias protuberantes no pescoço de tanto gritar nas reuniões do *Arte contra a Barbárie*. Lembro também dos abraços que me dava cada vez que nos víamos. Essa política que se instaura nos afetos. Essas vozes roucas que nos antecederam e também fazem parte do que somos e que ecoam em nós quando agimos em nosso presente-momento. Movimento é somatória de vozes que contaminaram minha existência, pois fazem parte da história política e artística que vivenciei até aqui, assim como, da história da cultura deste país, que sempre se fortaleceu com a força-tarefa de artistas, que reivindicam por vezes o óbvio: liberdade e condições básicas para existência dos seres.

O movimento *Arte contra a Barbárie*, organizado em 1999, reuniu setores do teatro da cidade de São Paulo em torno da luta por um teatro que não se subordinasse ao mercado. Trazia à tona as precárias condições de se estabelecer um trabalho de pesquisa continuada – como era a vontade de alguns grupos que "reexistiam" no final do século XX. Pautando novos princípios de hierarquização das práticas teatrais, criaram-se manifestos e

publicações que permitiram reconstituir um imaginário no *front* do fazer teatral na cidade de São Paulo, gerando uma conquista fundamental: a Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, em 2002, um marco nas políticas públicas para a cultura, voltada às expressões estéticas teatrais de pesquisa continuada. Essa lei transformou a história do teatro de grupo em São Paulo e com certeza, vem fertilizando nesses últimos vinte anos o advento de algo expressivo como é o *Arte pela Democracia*, seja porque possibilitou a criação de centenas de núcleos artísticos, seja porque esses novos espaços se estabeleceram como lugar de pouso para a manutenção de reflexões estético-políticas.

Feito esse parêntese necessário, falar do *Arte pela Democracia* é falar da insistência da arte em trazer a utopia para o presente momento de existência, reavivando novas possibilidades de mundos, estabelecendo uma outra dramaturgia possível diante dos abusos aos quais a população diariamente está sujeita em nossa sociedade. O próprio nome está relacionado ao que se buscava ressaltar: a arte como lugar de "re-existência" da democracia.

A primeira reunião ampliada aconteceu no Galpão do Folias[2] e o debate se deu a partir da percepção nítida dos fatos: estávamos na iminência de um golpe jurídico parlamentar midiático. Entendia-se de forma cristalina que o impeachment de Dilma Rousseff era um ataque à democracia, uma vez que se tratava de um governo legitimamente eleito. Rudifran Pompeu[3], leal companheiro de movimentos que buscam se relacionar com a idiossincrasia de seu tempo, relata:

> A gente se reunia constantemente para discutir não só política, mas também ações culturais. E nessa época, havia uma frequência dos cooperados e o movimento de teatro de grupo, que se encontravam na sede da cooperativa. E dessas conversas começaram a surgir reflexões. Tem a eleição em 2014, o Aécio perde e tenta brigar e entra com recurso. Percebemos um movimento, mas não botamos muita fé que isso iria gerar alguma coisa. Em 2015 começa acender uma luzinha, que essa discussão continua, e assim, fazemos alguma relação com as jornadas de junho de 2013, a coisa passa a tomar um corpo e começamos a ficar muito confusos e ninguém falava para nós o que estava acontecendo. Ficávamos tateando e refletindo: será que não é hora de criarmos alguma conversa, chamar alguns políticos para entendermos o que realmente está acontecendo? Pro final de 2015, começamos a querer saber mais sobre os fatos e em 2016 a coisa se acentua. Desde o início surgiram muitas ideias de como disputar a narrativa. O *Arte pela Democracia* começa então, a produzir ações e ser conhecido como um grupo de intervenção com ações muito pontuais (Pompeu, 2021).

Com ações artísticas muito objetivas, onde o protagonismo está no discurso a ser alcançado, o *Arte pela Democracia* acontece quando está em ação, como uma insurgência em oposição aos poderes opressivos e autoritários, tendo como impulso a inconformidade de artistas que se agrupam para organizar ações como pílulas poéticas. Uma música pode ser o centro do acontecimento, uma imagem pode ser toda a performance, um gesto pode ser o estopim do ato. E sendo uma ação tática em resposta às ocasiões de urgência, o tempo sempre é curto para as resoluções. O procedimento quase sempre se repete: um pequeno grupo se reúne, reflete sobre os conteúdos e cria uma proposta estética que rapidamente será absorvida pelos **corpos** que prontamente comparecem. As estratégias variam de acordo com a proposta: tutoriais que descrevam a dramaturgia da ação, vídeos contendo a coreografia que será executada coletivamente, a criação de uma música que será cantada em coro, "assim como criamos nossas obras dentro de nossos grupos, elaboramos criticamente as narrativas: nos organizamos como a montagem de um espetáculo" (Pompeu, 2021).

Trazendo em seu nome a palavra *arte*, por ser construído por artistas de vários setores culturais, tomou uma proporção maior a cada encontro, onde aumentava o número de participantes in-

teressados em discutir o Estado democrático de direito. Não aceitando assistir passivamente aos acontecimentos, a luta que nos cabia era no campo simbólico, em ações de *artivismo*[4]. Foram realizadas várias ações desde seu início em 2016 e com certeza outras virão. Abaixo cito alguns acontecimentos rastreados na minha memória.



Primeiro *flyer* do movimento *Arte pela Democracia.*

#Bandeirão – Ação muito comum em torcidas de futebol, o ato consiste em abrir coletivamente um grande tecido que contêm algum escrito ou imagem com o objetivo de ser visto de longe. Referenciando também ações bem sucedidas, como é o caso do coletivo *Frente 3 de Fevereiro*[5], que abriam bandeirões para a discussão do racismo com escritos como "Zumbi somos nós" ou "Onde estão os negros?", carregamos nossos #Bandeirões por alguns lugares, imbuídos com o objetivo de nos comunicarmos com a maior quantidade de pessoas para discutir assuntos, quase sempre, de âmbito nacional. A primeira vez que abrimos um #Bandeirão foi no vão do MASP no dia 30 de março de 2016[6], dia que inauguramos esse movimento, e nele estava escrito "ARTE PELA DEMOCRACIA". O mesmo #Bandeirão foi aberto num evento na Fundição Progresso no Rio de Janeiro, ação contra o golpe comandada por Chico Buarque, acompanhado por personalidades como Beth Carvalho, Tico Santa Cruz, Nelson Sargento, Flávio Renegado, Gregório Duvivier, Leonardo Boff e o ex-presidente Lula. De lá, o #Bandeirão seguiu viagem para Brasília, quando no dia 17 de abril, durante a aprovação do impeachment da presidenta Dilma Rousseff, foi aberto e sacudido juntamente com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), por indígenas e por todas as pessoas que estavam do lado vermelho da divisória colocada na frente do Congresso Nacional. Ele foi aberto mais algumas vezes durante esses anos, coligado a outros movimentos e suas manifestações. Em 2018, fizemos um segundo #Bandeirão com o escrito "VIVER É UMA TAREFA URGENTE – HADDAD PRESIDENTE", fazendo parte das ações do #ViraVoto que narrarei abaixo. Fizemos outro #Bandeirão que fez parte de toda a campanha pró Lula e abrimos por várias vezes durante todo o segundo semestre de 2022.



Vão do Masp . Foto de Tiago Pelegrini, 2016.



Largo de São Francisco, Faculdade de Direito, registro do *Arte pela Democracia*, 2022.

#MulheresDeVermelho – Intervenção na qual mulheres, vestidas de vermelho, caminham pelas ruas até algum ponto estratégico onde realizam um ato-composição com o espaço, sempre atualizando suas falas e gestos em relação às necessidades e dizeres do momento. A primeira realização se deu em março de 2016: caminhamos do Teatro de Arena Eugênio Kusnet até a Bolsa de Valores no centro de São Paulo. Lá, gritamos palavras de ordem contra o poder opressor e patriarcal que se apresentava (a composição refletia o massacre que se instaurava à presidenta Dilma Rousseff). Na sequência, a performance ocorreu em Brasília, diante do Congresso Nacional, no dia 16 de abril, um dia antes da votação do impeachment de Dilma. A terceira caminhada se deu em resposta a um jantar que a senadora Marta Suplicy havia organizado para debater pautas da cultura, e entendíamos não haver nenhuma convidada ou convidado que pudesse nos representar. Assim, fomos até a frente da casa da senadora e nos convidamos a entrar. Como isso não se concretizou, nos colocamos em poética de protesto, lendo alguns textos e cantando algumas músicas à luz de velas. Outra caminhada decorreu da ocupação da Funarte em 2017, quando organizamos uma ação das #MulheresDeVermelho para acompanhar a passeata que partiu do Largo da Batata até a casa do então presidente Michel Temer. Algumas outras vezes dispusemos dessa marcha feminina e vermelha pelas ruas.



Caminhada no centro de São Paulo. Registro do *Arte pela Democracia*, 2016



Frente da casa da Marta Suplicy . Registro Mídia Ninja, 2016

#ArenaContraoGgolpe – Assim que o impeachment de Dilma se concretizou, ainda em 2016, fizemos uma ocupação simbólica do Teatro de Arena Eugênio Kusnet, espaço de "re-existência" histórica. Lá organizamos encontros e performances que debatiam a fatídica e farsesca narrativa que havia acontecido. Por 48 horas (inclusive dormindo no teatro), ficamos em vigília artística aberta ao público com uma programação intensa, descrita no *flyer* abaixo.



Flyer do movimento *Arte pela Democracia*, 2016.

#ForaSturm – Após várias tentativas de diálogo com André Sturm, na época Secretário de Cultura da cidade de São Paulo, e observando a

repercussão de suas escolhas e atitudes intransigentes, aparentemente objetivando desmontar a mínima estrutura conquistada pelos artistas nos últimos anos, em setembro de 2018 fizemos uma ocupação, em protesto relâmpago, no Theatro Municipal pedindo a retirada do secretário[7].

#ViraVoto2018 #Bandeirão – Com o advento do segundo turno nas eleições para a Presidência da República em 2018, em todo o país,



Theatro Municipal de São Paulo – Registro do *Arte pela Democracia*, 2018.

diversos grupos deixaram as redes sociais e foram às ruas conscientizar os eleitores indecisos. Muitos levavam café, chá, bolos e doces, servidos durante conversas que buscavam elucidar as propostas e refletir sobre as dúvidas. Em consonância com essa ideia, organizamos uma reunião no Sindicato dos Bancários de São Paulo com mais de seiscentos participantes, onde nos dividimos em grupos que se organizaram de maneiras diversas para criar estratégias de se comunicar com a cidade, sempre com o mote de explicitar o perigo do estabelecimento de um governo fascista, anunciado pela presença do candidato Jair Bolsonaro.

No dia 23 de outubro daquele ano, fizemos uma abertura do ato com uma performance na frente do Theatro Municipal: mais de oitenta corpos ficaram em pé formando uma imagem que se manteve por alguns minutos, então, coletivamente descemos e, ao sair da escadaria, deixávamos um par de sapatos compondo a primeira intervenção-imagem do ato. Saímos em direção às ruas com um livro na mão, o qual entregávamos a uma pessoa que estivesse passando, já abrindo assim os encontros com transeuntes. A partir deste primeiro movimento coletivo, os grupos se dividiam pela cidade. Durante todo o dia, mais de seiscentos corpos se espalharam pelo centro de São Paulo, buscando o encontro e o diálogo com todas as pessoas que paravam diante das estratégias poéticas: placas, bolos, entrega de flores, danças, cadeiras colocadas pelas esquinas, etc. No final do dia, estendemos pelo guarda-corpo do Viaduto do Chá um #Bandeirão[8] com o escrito "VIVER É UMA TAREFA URGENTE – HADDAD PRESIDENTE". Logo depois, todos se reuniram na frente dele, no Vale do Anhangabaú, para uma dança coletiva (trazida pela pesquisa da Cia. Oito Nova Dança, chamada "Intervenção Urbana ESQUIVA"[9]), onde todos os corpos se deslocavam numa roda no sentido anti-horário, evocando o espaço entre-corpos, plasmando no imaginário a possibilidade de virada do resultado eleitoral.

Três dias depois, em 26 de outubro, ampliamos o ato realizando a abertura no mesmo ponto, na frente do Theatro Municipal, cantando coletivamente a música "Ainda Cabe Sonhar"[10], de Jonathan Silva[11], compondo agora uma imagem com guarda-chuvas coloridos que girávamos, reforçando a ideia de que ainda dava tempo de virar o resultado das eleições. Saímos em caminhada, finalizando esse segundo ato #ViraVoto2018 na Praça da Sé, com mais de 8 mil pessoas. Por conta da repercussão dessas ações, o *Arte pela Democracia* foi convidado pela campanha do candidato Fernando Haddad a estar na frente da escola eleitoral quando ele fosse votar.

Assim, na manhã de 28 de outubro, dia da eleição, giramos mais uma vez os guarda-chuvas coloridos e cantamos nossa música-tema *Ainda cabe sonhar*, que nos acompanhou nessa jornada de esperança de virar a narrativa que se apresentava.

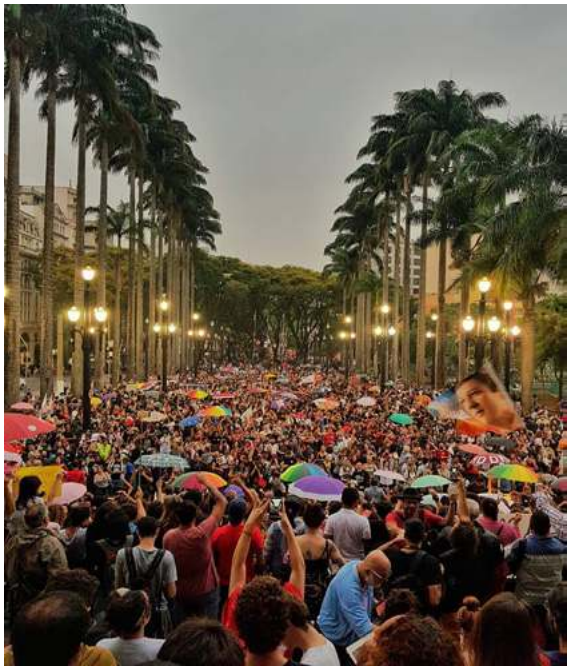
Bordar, num pano de linho
Um poema tambor
que desperte o vizinho.
Pintar, no asfalto e no rosto
Um poema alvoroço
que adormeça a cidade.
Dançar com tamancos na praça
Cantar, porque um grito já não basta
Esfarrapados, banguelas e
Meninos de rua, poetas, babás.
Vistam seus trapos, abram os teatros,
É hora de começar:
Alerta, desperta, ainda cabe sonhar.
Alerta, desperta, ainda cabe sonhar.
(letra da música: *Ainda cabe sonhar*, de Jonathan Silva)



Praça da Sé, registro *Arte pela Democracia*, 2018.

#CorposPaisagens.

Esta performance urbana consiste em desenhar com os **corpos** as palavras de ordem do momento. Decide-se a palavra, calcula-se o número de pessoas para que seja possível criar a composição no espaço escolhido e, então, no dia, os **corpos** se colocam no asfalto para que a imagem se concretize. A ação ficou ainda maior após a sua realização,


Praça da Sé, registro do Mídia Ninja, 2018.

pois seu registro viria gerar uma ação midiática nas redes sociais. No dia 7 de abril de 2019, por conta da prisão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, escrevemos #LulaLivre[12] no buraco do túnel José Roberto Fanganiello Melhem, na avenida Paulista. Nas eleições para prefeito de São Paulo em 2020, quando chegamos no segundo turno buscando a troca de poder, ou seja, a saída do PSDB, apoiamos a campanha do candidato Guilherme Boulos, juntamente com a vice Luiza Erundina. Para isso escrevemos na frente do Theatro Municipal (a escolha do lugar simboliza que a ação é oriunda dos artistas) o número #50[13], em referência ao Partido Socialismo e Liberdade (PSOL).

Muitas outras coisas foram feitas diante dos tantos absurdos dos últimos tempos. Acima descrevi buscando na memória o acontecido, escolhendo títulos para as ações – que nem sempre foram dados na época – como uma possibilidade de nomear os atos. Sabemos que o embate é grande e não há a ingenuidade de que a realização de atos artísticos isolados mudaria o mundo. Como artistas atuantes na busca de uma sociedade mais próspera e justa, nos sentimos convocadas e convocados a ocupar o campo de ação que nos cabe diariamente como



Theatro Municipal. registro do *Arte pela Democracia*, 2020.

um ato de cidadania que tem a prática de imaginar novos mundos. Não se muda a história com uma imagem ou uma música, mas pode-se criar ruídos, como ondas necessárias para uma transformação. A ideia é aumentar as ondulações quando as disputas estão colocadas para quem sabe, fazer parte do *tsunami* histórico capaz de abalar as estruturas de poder.

> *Rachadura:* lembro de tudo, o calor, os olhares entrecruzados de confiança, e os olhares desconfiados, as reuniões de madrugada, os telefonemas, as discussões, as ofensas, as mágoas, as gentilezas, as amizades, as inúmeras dúvidas, dar as mãos e gritar, por vezes correr... e continuar mesmo na incerteza.

Plantas Altas - espaço para insurgir

> Se eu estivesse numa guerra eu diria que é um grupo tático, um grupo altamente preparado para aquela determinada ação. Sabemos exatamente o que vamos fazer, onde vamos fazer e temos sempre um alvo certo. Um grupo de ação tático, uma guerrilha poética tática, onde sabemos qual é o alvo que queremos (Pompeu, 2021).

O movimento *Arte pela Democracia*, um grupo tático que tem como linguagem a arte, pressupõe sempre a ideia de uma não-exposição das pessoas, buscando sempre proposições coletivas de vozes múltiplas, tendo o inesperado como uma das estratégias para a invasão simbólica dos lugares trazendo o agrupamento dos corpos para a criação de imagens que disputem novas narrativas. Assim, com o foco na manutenção da democracia, as ações se manifestam em poéticas de guerrilha, que buscam mobilizar espaços, ocupar territórios, de maneira coletiva. Adentrarei agora na ideia de Plantas Altas: composições que acontecem com a somatória dos corpos-territórios, que como arquipélagos capazes de criar paisagens para pousar utopias. E para isso, focarei em duas ações que contêm, em sua performatividade, essa qualidade: #MulheresDeVermelho e #CorposPaisagens.

#MulheresDeVermelho

A intervenção traz em seu cerne a questão do machismo estrutural, tendo corpos femininos, vestidos e pintados de vermelhos, à frente do ato. Foi criado durante o processo de impeachment de Dilma Rousseff, episódio histórico que escancarou em rede nacional o desrespeito pelo poder de uma mulher, mas a ação é acionada até hoje quando emerge mais alguma problemática de teor sexista. Ela é elaborada em duas partes: uma caminhada silenciosa (escolhe-se, portanto, um trajeto a ser percorrido) e um pequeno ato (que acontecerá quando se chega no ponto estrategicamente escolhido). Criamos um gesto-síntese e levamos algum objeto que fará parte da dramaturgia; ambos explodirão em acontecimento no lugar final de ação. Estabelecemos, por vezes, textos ou palavras de ordem que serão disparadas durante a intervenção.

A caminhada cria uma Planta Alta potente e extemporânea na paisagem: um cordão de mulheres que escorre pelas ruas como uma corrente sanguínea, pulsando em direção a seu alvo. O silêncio mantido enquanto os corpos caminham ge-

ram incômodos e reações inesperadas: desde uma plateia-transeunte curiosa para saber o que está acontecendo e que, por vezes, segue essa corrente vermelha, até xingamentos, quase sempre vindos de homens. É bem sintomático esse efeito.

Nessa ação sempre temos o acompanhamento dos homens, que ficam misturados com os corpos transeuntes, portanto, não são muito percebidos. O que fica visível são os corpos femininos, sua atitude, sua opinião, sua força. Os xingamentos oriundos do masculino são decorrentes do arraigado machismo estrutural, que se dá nos detalhes nas microrrelações e também de forma escrachada pelas ruas, ao ponto de um homem se sentir autorizado em ofender um coletivo de mulheres, creio eu, porque não suportam a atitude de empoderamento.

A ação não tem ensaio, mas sim um roteiro e alguns combinados, de modo que quando as #MulheresDeVermelho chegam ao ponto final, "palco da ação", atuam(os) em rede, entre falas e gestos que se desenvolvem como uma coreografia, de modo improvisado e em total cinestesia.

Em 2016, quando fizemos pela primeira vez a ação, caminhamos, conforme já citado, do Teatro de Arena até a Bolsa de Valores no centro de São Paulo. Todas carregavam um sapato alto nas mãos. Estávamos em quinze corpos (arcabouço de diferentes histórias), mas que juntos disparavam no mesmo alvo: a estrutura massacrante do capital, patriarcal força motriz na manutenção dos poderes.



Viaduto do Chá, registro do Arte pela Democracia, 2016.



Bolsa de Valores, registro do Arte pela Democracia, 2016.

Em Brasília, a intervenção ocorreu no dia que antecedeu o assombroso e histérico "sim!", dito em rede nacional pela maioria dos congressistas, no dia em que montavam o "Muro de Berlim", forjado na Esplanada dos Ministérios (a divisória entre quem estaria de vermelho e quem estaria de verde e amarelo). A caminhada foi feita em silêncio, com cada mulher levando nas mãos uma cópia de seu título de eleitor, que era rasgado num gesto simbólico de inconformidade à inconstitucionalidade do que estava acontecendo bem em frente, no Congresso Nacional.





Imgens do Congresso Nacional BSB, registro do Mídia Ninja, 2016.

#CorposPaisagens

A partir de uma mesma estrutura básica, **corpos** em ação geram a imagem a ser alcançada: as intervenções realizadas para criar escrituras com o agrupamento dos **corpos** trazem a ideia de que os **corpos-territórios** juntos podem formar determinados discursos.

Trata-se de um processo bem rápido: ao decidir a palavra, faz-se um desenho calculando o número de corpos necessários para executar a dimensão da imagem. Tendo feito esse cálculo, convoca-se o número de corpos necessário para realizar a imagem.

Lembro de você calculando o número de pessoas para realizar a imagem na rua que escreveria Lula Livre. E no dia nos comunicávamos, você estava com o olhar de onde faríamos o registro e eu no chão, e íamos nos comunicando: mais pra esquerda, tira uma pessoa etc., até a imagem se formar. Então, como um maestro que rege uma orquestra, a composição se dá. Cada um com suas funções muito pré-determinadas para, no momento, tudo acontecer e poder ser registrado (Pompeu, 2021).

Muitas das ações que buscam intervir nos espaços de maneira inesperada são operacionalizadas pelos **corpos** em ação. O #Bandeirão, por exemplo, só será aberto se vários **corpos** espontaneamente se dispuserem a estendê-lo. Assim como uma passeata também terá o impacto pela quantidade de **corpos** que estiverem acumulados nas ruas. Aqui, destaco #MulheresDeVermelho e o #CorposPaisagens por observar qualidades similares, onde os **corpos**, juntos, formam o discurso em composições que, de maneira inesperada, irrompem a paisagem cotidiana.

Por serem criadas de modo que sua exposição dependa também de um olhar que expande o próprio acontecimento, momento presente da ação, o registro é fundamental para rasgar o espaço-tempo da performance, ocupando também outros territórios nas visualizações pelas redes sociais, estabelecendo uma comunicação bem maior do que apenas com a plateia-transeunte. Para isso, é fundamental ter pessoas em lugares estratégicos para a captação da melhor imagem possível, contando também com a utilização de drones, que das alturas registram as paisagens que terão impacto – es-



Foto: Sato do Brasil, 2019.

tes olhares e registros fazem parte da coreografia do ato.

Nessas duas intervenções, o discurso está diretamente relacionado com o desenho que os **corpos** juntos criam, ao romperem como frestas-poéticas, nas arquiteturas. Ambas formam uma composição que tem a força imagética de uma Planta Alta, que insurge para o olhar de quem vê de cima, do alto. São pílulas poéticas que contam com a prévia organização do coletivo encarregado de combinar as estratégias para a melhor execução. Gosto delas pois trazem para mim um pouco da síntese das manifestações do *Arte pela Democracia*, a ideia de ataque e fuga a criação de *zonas autónomas temporárias*[14]. Uma coisa que acontece inesperadamente pela cidade com potência poética e política e se desfaz com a mesma rapidez.

> O Arte pela Democracia não tem um lugar. Ele é acionado quando é necessário, quando se entende, se compreende, que há uma luta pela justiça, pela democracia, pela solidariedade, pelo bem-estar humano. Não é um grupo partidário, mas também não é apartidário. É um grupo que tem lado, sabe perfeitamente o posicionamento que está defendendo e se colocará em ação sempre que necessário (Pompeu, 2021).

Com duas palavras que trazem a instância de embate desse agrupamento "arte" e "democracia", o movimento segue com artistas que pensam a vida com liberdade, que prezam pela justiça, pelo trabalho não alienado, com foco na diversidade e na igualdade das condições de existência, buscando instaurar nas paisagens acontecimentos que mobilizam as geografias vigentes.



Registro do celular da autora.

Referências

BEY, Hakim. **TAZ. Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad, 2001.

DIAS, A. **Artivismo: Reflexões da Arte Sobre a Sociedade. Patrimonio**.pt, 21 set. 2020. Disponível em: <https://www.patrimonio.pt/post/artivismo-reflex%C3%B5es-da-arte-sobre-a-sociedade>. Acesso em 16 jan 2024.

POMPEU, R. Entrevista Concedida a Luaa Gabanini. 28 abr. 2021. Ambiente remoto, através do aplicativo Zoom.

Notas

1 Rachadura": substantivo feminino, ação ou efeito de rachar, pequeno corte, fenda. Irrupções. Nesse escrito aparecerá como fissura de pensamentos, fresta para respirar.

2 O Galpão do Folias, além de sede do Grupo Folias D'Arte, é um espaço de referência e resistência do teatro de grupo de São Paulo, abarcando apresentações e atividades das mais diversas linguagens, nacionais e internacionais, como também atividades de formação e reflexão, fomentando o pensamento crítico em relação à história e à conjuntura sócio-político-cultural.

3 Ator, diretor, produtor e dramaturgo é o atual presidente da Cooperativa Paulista de Teatro. Fundador do Grupo Redimunho de Investigação Teatral, coletivo que trabalha com processos direcionados à linguagem do homem do campo e ao universo de Guimarães Rosa.

4 Dias (2020) situa o artivismo: "Mais recentemente, a partir das décadas de sessenta e setenta do último século, artistas com forte pensamento ativista, e que refletem nas escolhas estéticas e plásticas do seu trabalho, têm vindo a ser enquadrados numa nova vertente de expressão a que se tem chamado de Artivismo e que adquire nos dias de hoje uma afirmação mais visível e mediática, lançando novos eixos de reflexão."

5 Grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta acerca do racismo na sociedade brasileira. Ativo desde 2004, trabalha com artes visuais, teatro, poesia, audiovisual, aulas, debates e uma infinidade de formas expressivas que buscam investigar o racismo no Brasil. Suas ações diretas criam novas formas de abordagem das questões raciais.

6 Registro da ação disponível em <https://fb.watch/aGxIFd2K8E/>. Acesso em 07/02/2022.

7 Registro em vídeo da ação: <https://www.instagram.com/p/BoNShqMhMfK/>. Acesso em 07/02/2022.

8 Registro da ação: <https://www.instagram.com/luaagabanini/p/BpSZCXlHw9p/>.Acesso: 07/02/2022.

9 A Cia. Oito Nova Dança é um coletivo de dança contemporânea que pesquisa a intersecção entre movimento e sonoridade. A "Intervenção Urbana ESQUIVA" foi inspirada na leveza e resistência dos Xondaro, os guardiões Guarani, e seu rito coletivo para o treinamento e fortalecimento do corpo permeável, que se lança no tempo que pulsa e no espaço aéreo.

10 Registro da canção, presente no espetáculo *Cantata para um Bastidor de Utopias*, da Cia. do Tijolo, <https://www.youtube.com/watch?v=I2jau8SvPYQ>. Acesso: 07/02/2022.

11 Jonathan Silva é músico e compositor. Uma de suas vertentes de trabalho é a composição de trilhas sonoras para peças de teatro. Discos gravados: *Benedito*, *Necessário* e *Precisa-se de Compositor com Experiência*.

12 Registro em vídeo da ação: <https://www.instagram.com/p/Bv9uB_wjgl_/>. Acesso em 07/02/2022.

13 Registro em vídeo da ação: <https://www.instagram.com/p/CH_EZ5oHy5j/>. Acesso em 07/02/2022.

14 BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária.** São Paulo: Conrad, 2001.

Recebido: 17/10/2024
Aprovado: 13/12/2024

DRAMATURGIA LATINO-AMERICANA

☆ CESAR VALLEJO: POETA E DRAMATURGO

Hugo Villavicenzio

Hugo Villavicenzio (Humberto Hugo Villavicencio Garcia) nasceu em Lima, Peru, em 1950; reside em São Paulo, Brasil, desde 1975. É ator, diretor, professor, tradutor, pesquisador de teatro. Mestre em Artes pela IA-Unesp (2012), bacharel em Comunicação Social pela ECA-USP (1982), graduado como ator profissional pela Escuela Nacional Superior de Arte Dramático de Lima, em 1974. Em 2005 criou o grupo independente Conexão Latina de Teatro.

"Vallejo, en su poesía, es siempre un alma ávida de infinito, sedienta de verdad."
José Carlos Mariátegui

César Abraham Vallejo Mendoza nasceu em 16 de março de 1892, na pequena cidade de Santiago de Chuco a 3.126 metros de altura sobre o nível do mar, no território da cultura Chimú, uma civilização ancestral pré-incaica do norte do Peru. Faleceu aos 46 anos, por causa de uma doença desconhecida, em 15 de abril de 1938, na clínica Arago, na cosmopolita capital francesa. Poeta de reconhecida tendência modernista, é considerado unanimemente pela crítica especializada como um dos maiores poetas hispano-americanos do século XX, transformando-se no maior poeta peruano de todos os tempos.

Em 1928, quando o pensador marxista José Carlos Mariátegui apresentou César Vallejo como o *"poeta de uma estirpe, de uma raça"* (Mariátegui, 1958), acabou transformando-o no legítimo representante de um indispensável *"sentimento indígena virginal"*, que até esse momento era inexistente na poesia peruana. Logo nos anos 1950, o crítico francês Robert Bazin afirmou que *"Vallejo est un poète abandonné... C'est par lá que Vallejo est un poète nettement indigène" (Bazin, 1953)* associando metaforicamente a orfandade a que fora reduzida a população indígena peruana ao desamparo vivenciado pelo poeta durante a maior parte da sua existência. Por outro lado, mais de 20 anos depois, o professor britânico James Higgins esclarece que, com sua obra, Vallejo *"Tomó conciencia de lo precário de la condición humana, de la crueldad gratuita de la vida, de la soledad del hombre frente al sufrimiento y de la proximidad de la muerte."* (Higgins, 1970). Em 1971, o ensaísta e poeta argentino Saúl Yurkievich, por sua vez, inscreve Vallejo na nômina do seleto grupo de poetas conhecidos como os renovadores da poesia latino-americana (Yurkievich, 1971).

Ao fazermos um breve itinerário da sua vida e obra, verificamos que Vallejo publicou seus dois primeiros livros de poesia em Lima, a capital do Peru. Primeiro *Los heraldos negros*, em 1918, uma seleção de poemas de tendência modernista que marcaram o início da busca por uma voz de prosódia e coloração própria. Quatro anos depois, em 1922, nasce *Trilce,* sua obra-prima, profusa de hermetismo e ousadia sintática, que instaura definitivamente a indiscutível e poderosa estética vallejiana. Ainda em Lima, em 1923, vieram à luz suas duas primeiras obras em prosa. *Escalas melografiadas* é uma coleção de relatos que evoca o tempo de sua injusta prisão, são contos carregados de saudade familiar, desamparo e experimentalismo.

E o romance curto *Fabla salvaje,* prenhe de nuanças domésticas, no qual aborda o processo de alienação autodestrutiva de um camponês andino, empregando procedimentos literários próximos ao relato fantástico.

Nesse mesmo ano de 1923, com a idade de 31 anos, o escritor deixou o Peru para nunca mais voltar à sua pátria. Vallejo residiu 15 anos em Paris, até sua morte, tendo também residido em duas ocasiões na Espanha. A primeira vez em 1925, contemplado com uma bolsa de estudos à qual renunciará antes de concluí-la, e a segunda, em 1930, por causa da sua expulsão da França por ter sido considerado pessoa não grata ao regime francês, acusado de envolvimento político com ideais revolucionários. O poeta visitou a União Soviética em três oportunidades, nos anos de 1928, 1929 e 1931, conhecendo Moscou, Leningrado (hoje São Petersburgo) e os montes Urais. Também perambulou pelas cidades europeias de Colônia, Varsóvia, Praga, Viena, Budapeste, Veneza, Florença, Roma, Pisa, Monte Carlo, Cannes, Nice, Madri e Barcelona.

Durante a maior parte de sua permanência na Europa, sobreviveu escrevendo crônicas sobre atividade cultural e política para revistas e jornais da América Latina e da Europa, assim como também realizou diversos trabalhos de tradução e docência. Na derradeira etapa de sua existência, escreveu *El Tungsteno,* um romance sobre o proletariado indígena peruano, considerado o embrião da peça *Colacho Hermanos* e os livros de crônicas e análise política *Rúsia en 1931* e *Reflexiones al pie del Kremlin,* ambos publicados em Madri no ano de 1931. Nesse mesmo ano, escreveu em Paris o seu mais famoso conto: *Paco Yunque,* que seria publicado postumamente ao lado de *Poemas humanos* e *España, aparta de mi este cáliz* em 1939, sob a atenta supervisão de sua viúva, Georgette Vallejo. A poesia desses dois últimos textos, escritos entre 1931 e 1937, será apreciada pelos mais variados críticos literários como obras de franco teor social, de eventual exaltação ideológica e de profundo conteúdo humanista, transformando Vallejo, portanto, em um poeta de dimensão universal.

O convívio do poeta peruano com a cultura e o teatro francês inicia-se logo no primeiro ano de sua estadia em Paris[1], onde trabalha na condição de cronista e crítico teatral para as revistas *Variedades, Mundial, Amauta* e para os jornais latino-americanos *El Norte, El Comercio,* e os europeus *Prensa Latina* e *Los Grandes Periódicos Ibero-Americanos*. A atividade teatral parisiense encontrada por Vallejo após a Primeira Guerra Mundial apresentava um quadro de importantes transformações estéticas no marco da consolidação de novos paradigmas. Como podemos constatar no seu artigo: *El año teatral en Europa*, publicado no número 431 da limenha *Revista Mundial,* em 14 de setembro de 1928 (Puccinelli, 1987).

Essas mudanças tinham sido iniciadas ainda no final do século XIX. Tal é o caso do surgimento da estética naturalista defendida por Emile Zola no seu *Naturalismo no Teatro*, de 1881, ideário que promoveu o nascimento do verismo na interpretação teatral desenvolvido em seguida por André Antoine no *Thèâtre Libre* de 1887. Mas, em oposição ao naturalismo, tinha surgido em 1896 a figura polêmica de Ubu Rei, *alter ego* do seu criador, Alfred Jarry, que instalou definitivamente a crise do personagem moderno na sua configuração grotesca. O desafio de Jarry antecipava as futuras experimentações vanguardistas de Roger Vitrac, Antonin Artaud e Guillaume Apollinaire, entre outros. O início do século XX marca o aparecimento do movimento simbolista parisiense como a primeira reação eficaz contra o naturalismo, destacando-se nessa empreitada o encenador Jacques Copeau que irá renovar o teatro francês ao criar o *Théâtre du Vieux Colombier,* em 1913. Copeau e seus discípulos do *Cartel des Quatres*[2] apregoavam o triunfo da sugestão criativa sobre o retrato da realidade defendido por seus opositores naturalistas.

Destarte, Vallejo em 1930, seis anos depois do início da atividade jornalística e dois após sua primeira viagem à União Soviética, começava seu itinerário dramatúrgico escrevendo *Los Topos*, que

foi apresentada com o nome de *Mampar* para a apreciação crítica de Louis Jouvet, então diretor do Théâtre de Champs-Élysées. Em 1934, o poeta incursionava na teorização teatral escrevendo suas *Notas sobre una nueva estética teatral,* em que defendia a tese de que o teatro não é outra coisa senão um sonho. Essa ideia deve ser entendida como a defesa acirrada do triunfo da ficção inventiva sobre a realidade observada, ao ponto de levá-lo a afirmar que "O teatro não é mais o espelho da realidade, é o reverso dela" (Podestá, 1985).

Essa aparente aproximação ao *esperpento*[3] de Valle Inclán e o contato com o construtivismo teatral soviético durante suas viagens à União Soviética, assim como a experiência de ter assistido ao teatro de Granovsky em Paris levaram Vallejo a comentar para a revista *Mundial*, de Lima: "O teatro [espetáculo], desse modo, funde e conjuga na cena recursos elípticos do Music Hall, do circo, da dança e do cinema" (Vallejo, 1928). Dessa maneira, o poeta antecipava, embora sem sabê-lo ainda, o caráter multifacetado que teria sua futura dramaturgia. Assim, suas próximas peças trilhariam caminhos diversos, transitando pelo teatro político com tons que remetem a Piscator e ao Agitprop em *Lock-out* (César Vallejo TEATRO TOMO I, 2011); passando pelo burocrático realismo socialista de Lukács presente em seu drama *Entre las dos orillas corre el rio;* até alcançar o que podemos chamar de sua independência estilística nas suas duas últimas peças. Em *Colacho hermanos,* apresenta traços épicos pela extensão do jogo cômico e o emprego do expediente farsesco para configurar a imagem dupla da saga do alpinismo social latino-americano, elaborando com esse procedimento uma analogia satírica da realidade política peruana dos anos 1930. *La piedra cansada* (César Vallejo TEATRO COMPLETO II, 1979) é um drama histórico com desfecho trágico escrito quatro meses antes da morte do poeta. A peça desvenda a problemática social e existencial do mundo andino num jogo onde o presente moderno mistura-se poeticamente com o passado ancestral.

A dramaturgia de Vallejo

É surpreendente constatar que a dramaturgia de César Vallejo é objeto de estudo e apreciação relativamente recente entre críticos e pesquisadores contemporâneos. A causa mais provável desse lamentável esquecimento acadêmico deve ter sido motivada por alguns fatores motivados pelo esmagador reconhecimento da grandeza poética do autor, assim como pelo atraso de três décadas na publicação da sua obra teatral completa. Vale dizer que o reconhecimento da excelência poética acabou ocultando a obra de Vallejo, seja pelo preconceito ideológico conservador, pelo pueril desconhecimento das peças ou, ainda, por serem pouco conhecidos os postulados teóricos do autor sobre o assunto. Em suma, tudo indica que a notoriedade advinda posteriormente à morte do poeta acabou deixando na sombra do olvido a persistente vocação teatral que Vallejo sustentou em vida. Inquietação essa que fora abalizada inicialmente nos anos 1960 pelo poeta Washington Delgado (Batres e Delgado, 1969, p. 273-282) *"César Vallejo tuvo una notable y sostenida inquietud teatral"*. Dramaturgia que fora posteriormente estudada em detalhe pelo pesquisador Guido Podestá no seu livro CÉSAR VALLEJO: SU ESTÉTICA TEATRAL de 1985. E ainda mais recentemente atualizada pelo ator e diretor teatral Rafael Hernández ao prologar o livro César Vallejo, TEATRO TOMO II de 2011, quando afirma que *"Uma de las grandes pasiones de César Vallejo también fue el teatro"*.

Vallejo escreveu sete peças de teatro, três esboços argumentais ou *canovacci* e um roteiro para cinema. Infelizmente nenhuma dessas obras foi publicada ou encenada durante a aziaga vida do poeta dramaturgo. Quarenta anos depois de ser escrita sua primeira peça, apenas quatro delas foram publicadas pela primeira vez, em dois volumes, pelo Fundo Editorial da Pontifícia Universidade Católica do Peru (César Vallejo TEATRO COMPLETO, 1979). Mais recentemente, no ano de 2011, a

Universidade de Ciências e Humanidades de Lima publicou no seu Fundo Editorial a obra teatral completa de Vallejo, também em dois volumes, contendo seis peças, três esboços teatrais e um roteiro cinematográfico.

Note-se que, das sete peças escritas por Vallejo, foram publicadas apenas seis. O que teria acontecido com a primeira peça? No prólogo da publicação da Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), Enrique Ballón Aguirre, ao analisar a dramaturgia do poeta no artigo *"La escritura escénica de Vallejo",* dá notícias de que a primeira peça escrita pelo poeta teria sido *Mampar* ou *La Cerbera,* que fora datilografada em francês entre 1929 e 1930, mas cujo original fora abandonado e destruído posteriormente pelo autor. O motivo teria sido uma carta pouco lisonjeira de Louis Jouvet, na época diretor do *Théâtre des Champs Élysées*. A missiva do encenador francês apontava a extensão desmedida do drama por comportar em realidade duas peças ⊠ uma de cunho moralista e outra de tom filosófico ⊠, assim como a impossibilidade de estreá-la porque a agenda do teatro encontrava-se preenchida. Porém, segundo descoberta recente de Guido Podestá (1985), fragmentos dessa peça teriam escapado da destruição transformando-se em duas peças curtas: *Los topos* e *La mort.*

Resumindo, as peças publicadas postumamente, em diversas datas, foram oito: *Los topos, La mort, Lock-out, Entre las dos orillas corre el rio* e *El Juicio Final*, escritas em 1930; *Colacho hermanos ou Presidentes de América,* em 1934; *Sueño de una noche de primavera,* em 1935 e *La piedra cansada,* em 1937.

Peças, esboços e roteiro

Los topos ou *As antas*, numa tradução livre do título, é um drama curto composto de cinco cenas e um epílogo. A peça, escrita em 1930, corresponderia à primeira parte de *Manpar,* texto que fora destruído pelo autor. O assunto gira em torno de um rapaz excessivamente franco nas suas opiniões que acaba cometendo matricídio. O protagonista sofre nas mãos de duas mulheres dominadoras: de um lado está a mãe, que é contrária ao casamento do filho, e do outro a noiva, que não se conforma com a implicância da futura sogra.

La mort foi publicada em 1952, como uma tragédia em um ato, apresentando um claro estilo realista. A peça é originária de um esboço da tragédia *Moscou contra Moscou,* de 1930, que a seguir se transformaria em *Entre las dos orillas corre el rio.* O tema trata da decadência de uma família aristocrática durante a guerra civil russa anos depois do triunfo da insurreição bolchevique. O pai, um príncipe consumido pelo alcoolismo, refugia-se num mosteiro ortodoxo enquanto a esposa, desesperada, enfrenta dois de seus quatro filhos que aderiram à revolução.

Lock-out é um drama escrito em francês e traduzido ao espanhol pelo próprio autor em 1930. A tradução infelizmente foi perdida e nunca mais encontrada. A peça, como o próprio nome já indica, tem cunho social e político, comportando traços de realismo socialista. Retrata o embate entre o capital e o trabalho numa empresa metalúrgica, conflito provocado pela paralisação patronal que conclui com a consabida repressão dos trabalhadores.

Entre las dos orillas corre el rio teve um processo de criação longo e conturbado. Segundo informa sua viúva, Georgette, Vallejo hesitou entre vários títulos: *Varona Polianova, El juego del amor, del odio y de la muerte* e *Moscou contra Moscou. El juicio final* é uma peça curta que completa a trilogia de obras escritas em 1930. A obra trata da confissão feita a um padre por um mascate russo moribundo, culpado de ter assassinado um joalheiro que estava prestes a cometer um atentado mortal contra Lênin em um comício, dias antes do triunfo da revolução bolchevique. O desfecho do drama apresenta uma reviravolta inesperada.

Colacho hermanos ou Presidentes de América é uma peça escrita em tom satírico para, assim, melhor criticar a tumultuada democracia peruana como sendo apenas uma farsa burguesa, produzida pela ingerência política externa, a manipulação de

uma empresa mineradora e o oportunismo dos irmãos gêmeos que dão nome à peça. Mostrando em tom farsesco a vertiginosa ascensão social dos inescrupulosos Colacho.

Sueño de una noche de primavera é uma breve brincadeira cômica. A ação acontece em um cruzamento de ruas do bairro boêmio de Montparnasse, onde três operários desempregados, um pintor de meia idade e um jovem aparentemente doente sentam-se em um banco público. Os desempregados, muito falantes, descrevem os transeuntes e mendigam alguns trocados perante o olhar pasmado do pintor e o desgosto do jovem solitário.

La piedra cansada é um drama poético ambientado no período incaico com evidente intenção de subverter a história conhecida, reinterpretando a lenda da construção da fortaleza de Sacsayhuaman nas proximidades de Cuzco no século XV, durante o reinado do Inca Pachacutec. A peça exalta o sentido social do amor, da liberdade e da paz humana.

Dressing room é um esboço argumental de uma divertida bufonaria composta de um prólogo e quatro atos que gira em torno do confronto entre Charles Chaplin e Carlitos, sua criatura do cinema mudo, ambos disputando o amor de uma graciosa jovem encarregada do guarda-roupa de um estúdio cinematográfico e das conflitadas relações trabalhistas entre ambos.

Serie y contrapunto, texto datilografado em espanhol, sem data, leva na primeira página o título em francês de *Suite et contrapoint.* É um jogo cômico sobre a crise de um casal que está prestes a se separar e cuja salvação aparece quando o marido se converte em um amante atencioso que seduz sua esposa, também convertida numa noiva amorosa. O jogo se prolonga eternamente como um moto-perpétuo.

Presidentes de América é um esboço de roteiro cinematográfico escrito no ano de 1934 como uma espécie de *canovaccio* italiano. É uma síntese argumental das aventuras e peripécias envolvendo os irmãos Colacho, desde o estabelecimento de sua vendinha nas alturas de Taque até serem defenestrados do poder pelo golpe de Estado do general Tequila.

Irmãos Colacho ou Presidentes de América

É com *Colacho* que Vallejo modifica o rumo da sua dramaturgia, saindo do gênero trágico para encaminhar-se ao cômico. A peça é uma comédia moderna com importantes inovações que remetem de maneira diferenciada a diversos conceitos em voga na virada dos séculos XIX para o XX, como a figura do anti-herói ubuesco de Jarry, assim como a distorção da realidade proposta pelo *esperpento* criado por Valle Inclán, quando Vallejo afirma que o teatro é um sonho e não um espelho que apenas reflete a realidade, senão uma imagem revertida criada pela ficção. Também encontramos na peça certas afinidades com a épica brechtiana quando cria um extenso jogo paródico de duplos complementares que serve para mostrar tanto o alpinismo social dos irmãos gêmeos como as tramoias políticas em que eles estão envolvidos.

Colacho é uma comédia satírica moderna plena de quiproquós farsescos. Escrita em 1934, infelizmente não chegou a ser publicada pelos editores da época. Contudo, mais de 30 anos depois de seu nascimento, o segundo quadro da peça foi publicado na revista *Visión del Peru,* em uma edição especial denominada *Homenaje internacional de César Vallejo* (Batres e Delgado, 1969).

Dez anos depois da publicação do segundo quadro, no ano de 1979, a Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP) lançou o que pretendia ser o Teatro completo de César Vallejo com apenas quatro peças, inclusive *Irmãos Colacho*. Essa publicação foi muito importante por ter contado com prólogo e notas de Enrique Ballón Aguirre e revisão e comentários da viúva Georgette de Vallejo. Por fim, no ano de 2011, iniciando a segunda década do século XXI, a Universidade de Ciências e Humanidades de Lima, Peru, lançou por sua vez a que pode ser considerada como a publicação mais

completa da obra teatral do bardo peruano.

Entretanto, é necessário esclarecer que existem três versões de *Colacho hermanos*. Uma primeira versão, escrita em espanhol e conservada por Georgette de Vallejo, que fora entregue a Universidade Católica do Peru e publicada na antologia já mencionada. Uma segunda versão, escrita em francês, que fora depositada na Biblioteca da Universidade Católica do Peru. E uma terceira versão ampliada, em espanhol, depositada na Biblioteca Nacional do Peru que fora editada por Ricardo González Vigil em *Obras completas,* volume XI com o título de *Colacho hermanos, Esboços teatrais (Vallejo Mendonza, 1992).* É essa versão que traduzimos e analisamos neste trabalho. Concluindo estas breves referências, é necessário informar que existe o esboço de roteiro cinematográfico *Presidentes de América* com o mesmo tema da peça, cujo esboço, escrito em espanhol, encontra-se depositado na Biblioteca Nacional do Peru.

A estrutura dramatúrgica de *Colacho hermanos* comporta três atos e cinco quadros. A peça se inicia num radiante meio-dia no modesto armarinho dos irmãos, na localidade andina de Taque, durante um domingo de pleito eleitoral. As duas primeiras cenas do primeiro quadro servem para conhecer as habilidades comerciais do irmão Acidal, que aparentemente não são muitas, quando ele tenta convencer, sem consegui-lo, uma mãe indígena e sua filha de que não existe diferença entre comprar uma linha de costura e um sabonete, além de não perceber o logro de que é vítima quando dois jovens camponeses compram uma garrafa de cachaça, mas levam duas ao se aproveitarem de um descuido de Acidal que, por sua vez, pretende enganá-los lhes dando papel colorido como falso presente para os embriagados clientes. A terceira cena serve para apresentar o faminto irmão Mordel, que come as bolachas do estoque, e reclama do irmão por ter vendido pouco. Assim, ficamos sabendo que a situação da loja é calamitosa por causa de dívidas acumuladas que os irmãos não conseguem pagar e que o agiota pretende processá-los. A quarta cena trata do sobressalto dos Colacho provocado pelo inesperado aparecimento do alfaiate do povoado que, na sua bebedeira dominical, imagina comandar uma revolta popular escoltado por um bando de crianças brincalhonas. A cena cinco encerra o primeiro quadro com um efeito de *Deus ex machina.* De modo totalmente inesperado, chega uma carta do prefeito da cidade convidando os irmãos para um almoço. O convite da autoridade local marca o início da escalada social dos Colacho ao mesmo tempo em que instala a euforia neles por encontrar o jeito de responder ao convite, assim como também a necessidade de ensaiar as maneiras de infiltrar-se no mundo dos poderosos.

O segundo quadro acontece dez anos depois do primeiro. Os Colacho subiram na vida, agora gerenciam um grande bazar que comercializa toda sorte de mercadorias para os trabalhadores da mineradora estadunidense Cotarca Corporation. A primeira cena nos apresenta os irmãos Colacho agora bem trajados, transformados em comerciantes bem-sucedidos e. Acidal está voltando ao povoado de Taque para fazer política, enquanto Mordel fica no bazar atazanando o filho, que trabalha como empregado diante do olhar compassivo do balconista. Na segunda cena, surge a velha Rimalda, uma camponesa analfabeta, de quem Mordel se aproveita ao fazer a conta dos ovos entregues por ela durante duas semanas. Mas o pagamento dos ovos volta para o bolso de Mordel porque Rimalda decide comprar uma vara de tecido da loja. A terceira cena é uma espécie de continuação da segunda, mas de signo trocado. Nela Mordel manda o balconista Orócio somar o número de caixas de fósforos recebidos pela loja, porém, quando o balconista realiza a operação em voz alta, é proibido de "levar" nada pela sua condição de ser empregado, diferentemente do patrão, que pode levar o que quiser por ser o dono da mercadoria. Nas cenas quatro, cinco e seis, predomina a figura de Mister Tenedy como representante do poder estrangeiro que comanda a vida política e econômica do país. Na quarta cena, o estadunidense é apresentado como um forasteiro

muito bem adaptado aos usos e costumes locais, sendo capaz até de intuir o descontentamento que existe entre os camponeses que trabalham na mina. Na quinta cena, descobrimos que o papel dos Colacho não é só o de vender mantimentos, mas também eles fazem o trabalho de recrutar mão de obra barata para a mineradora. Na sexta cena, Tenedy se depara com um mineiro doente que ele considera fugitivo. A raiva do "gringo" é tanta que acaba matando o doente literalmente no grito. A sétima cena encerra de maneira cruel o destino do corpo do trabalhador, que ficará até a manhã seguinte num depósito para depois ser jogado no lixo. O assunto da oitava cena é a assombrosa habilidade de Mordel, ajudado pela cumplicidade do chefe de polícia, para convencer um casal de ingênuos indígenas a trocarem uma chácara de trigo por uma garrafa colorida sem valor nenhum. Na nona cena, Mordel recrimina o balconista Orócio por somar em voz alta na frente do seu filho, que no entanto ele trata como sobrinho. Quando Novo, o filho/sobrinho, aparece é mandado ao correio com uma mensagem para Acidal, que se encontra em Taque. A mensagem trata da urgência de recrutar 50 indígenas para trabalhar nas minas. Na décima cena Mister Tenedy volta ao bazar muito contente porque a polícia capturou uma dúzia de indígenas fugidos. Entre um gole e outro de uísque, Mordel confirma o envio da mensagem para Acidal enquanto o gringo sonda Mordel sobre a possibilidade de ele entrar na vida política como presidente da República. A décima primeira cena encerra o segundo quadro de uma maneira bastante inusitada, um peão miserável aparece na loja trazendo umas poucas notas como presente para Mordel, que, desconfiado e assustado, recusa o donativo.

No segundo ato da peça, dividido nos quadros três e quatro, percebemos o sucesso do audacioso empreendimento dos salafrários irmãos andinos no tocante à ostentação da riqueza material adquirida e ao envolvimento na promíscua atividade política do país. Durante a longa e única primeira cena do terceiro quadro, que acontece na agora elegante casa dos Colacho em Taque depois da ceia, assistimos a um verdadeiro desfile de personagens grotescos. O velho e corrupto governador local surge em cena aparentemente interessado pelo destino de Acidal na próxima eleição para deputado; ele informa ter conseguido subtrair cinco votos dos delegados do candidato contrário aplicando uma chantagem muito bem arquitetada. Depois de livrar-se do astuto governador, Acidal recebe um jovem e apalermado professor que possui um birrento e divertido para conseguir os votos das mães dos alunos das escolas públicas. A terceira figura ridícula que aparece é o comandante em chefe da Cavalaria Ligeira: trata-se de um militarão com fobia de pessoas que usam óculos, razão pela qual expulsa o professor para finalmente anunciar que, como bom patriota que é, está disponibilizando homens e armas para assegurar a eleição de Acidal. O próximo episódio, ainda na mesma cena, trata de bruxaria e economia doméstica ao introduzir Don Rupe, pai de Rina, que é a empregada e esposa dos irmãos. Enquanto Don Rupe faz a pajelança apropriada para fechar o corpo de Acidal na próxima eleição para deputado, o velho xamã descobre a gravidez da sua filha e revela o destino trágico daqueles que ousaram enganá-lo. O terceiro quadro encerra-se com a chegada de Mordel, que traz a notícia bombástica de que Mister Tenedy – vale dizer a *Cotarca Corporation* – quer transformar Mordel em presidente da República.

No quarto quadro, a ação transcorre no grande bazar dos Colacho em Cotarca, onde Mister Tenedy revela que está sendo preparada uma "revolução", eufemismo de golpe de Estado, para tornar Mordel presidente da República. Foi organizado o bota-fora de Mordel, que viaja no dia seguinte para a capital, onde é esperado pelos militares arrebanhados para a causa. A festança conta com a participação de funcionários da *Cotarca Corporation* fiéis ao "gringo", que bebem, cantam, dançam e até dão tiros numa alucinada gandaia da firma. No ápice da farra, Rina, embebedada, é jogada nos dados entre os participantes e o agraciado não é outro

senão Mister Tenedy, depois das hábeis manobras de Mordel para que isso aconteça, pois está empenhado em fazer com que o gringo escolha seu irmão Acidal para comandar a República. Porém, Mordel dá com os burros na água e acaba tendo que assumir o papel imposto por Mister Tenedy.

O terceiro e último ato também emprega o recurso de desfile de personagens grotescos do terceiro quadro do segundo ato, mas trazendo uma inovação, utiliza o procedimento moderno da metalinguagem, da representação dentro da representação. Antes de se iniciar o desfile de atrocidades, os Colacho recebem o tenente-coronel Del'Milhar, que promete total fidelidade ao golpe que está sendo arquitetado. Logo, numa sucessão de divertidos episódios, vemos os Colacho testando suas qualidades histriônicas ensaiando o papel de presidente da República. Os irmãos são auxiliados pelos seus assessores nesse jogo de imposturas e comentários interpretando diversos papéis, como o de secretário, o ajudante de ordens, o chefe da Casa Militar, o embaixador de uma republiqueta latino-americana, o ganancioso presidente do Congresso, o repressor ministro da Justiça, o oportunista núncio apostólico, a desconsolada Senhorita de la Flor e seu sobrinho/filho gerado com seu primo, o Monsenhor Cochar e, finalmente com o traidor general Nhatón objeto de perspicaz tortura psicológica. A comédia encerra-se com a súbita volta à realidade provocada pela interrupção inesperada dos ensaios provocada pelo surgimento do truculento General Tequila e sua tropa, da qual faz parte agora o Tenente Coronel Del'Milhar, que acaba decretando o fuzilamento de todos os envolvidos na infausta brincadeira dos irmãos Colacho.

Como acabamos de relatar, *Irmãos Colacho* desenha uma deliciosa caricatura em tom crítico empregando traços humorísticos para ridiculizar a atividade política peruana dos anos 1930. É um procedimento eficaz para descrever os ilimitados recursos do alpinismo social, das fraudes no exercício do poder e da sempre eterna miséria social que envergonha grande parte da população esquecida do nosso continente. O conjunto da obra teatral vallejiana transita pela tragicidade das suas primeiras peças, atravessando a aridez do teatro político para transportar-nos finalmente ao deleite da hilaridade cômica. Assim sendo, acreditamos que a dramaturgia de César Vallejo merece um lugar de destaque no teatro latino-americano contemporâneo em função da diversidade temática de suas peças, da inovação teórica ao definir o teatro como um sonho, e sobretudo por expressar brilhantemente a voz e a presença marcante da identidade indígena peruana.

Referências

BAZIN, R. **Histoire de la littérature américaine de langue espagnole**. Paris: Hachette, 1953.

BATRES, C. M.; DELGADO, W.(ed.). **Visión Del Perú**: revista de cultura. Homenaje internacional de César Vallejo. Lima, n. 4, p. 273-282, julho de 1969.

HERNÁNDEZ, R. **Cesar´Vallejo y su pasión por El teatro**. In: César Vallejo TEATRO, TOMO II. Lima: UCH, 2011.

HIGGINS, J. **Visión del hombre y de la vida em las ultimas obras poéticas de Cèsar Vallejo**. Ciudad de México: Siglo XXI, 1970.

MARIÁTEGUI, J. C. **7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Lima: Minerva, 1958.

PODESTÁ, G. **César Vallejo**: su estética teatral. Lima: UNMSM,1985.

PUCCINELLI, J. **César Vallejo desde Europa:** cronicas y articulos (1923-1938). Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987.

VALLEJO, C. **Teatro completo**. Prólogo, traduções e notas de Enrique Ballón Aguirre. Lima: PUCP, 1979.

YURKIEVICH, S. **Fundadores de La nueva poesia latinoamericana:** Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz. Barcelona: Barral, 1971.

Notas

1 *El pájaro azul* de Maeterlinck, foi sua primeira crítica no jornal *El Norte,* Trujillo, 01 de janeiro, 1924.

2 Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty et Georges Pitoëff.

3 Gênero literário em que a realidade é deformada para enfatizar o aspecto grotesco da existência.

☆ IRMÃOS COLACHO
OU PRESIDENTES DA AMÉRICA
Farsa em três atos e cinco quadros
Tradução: Hugo Villavicenzio

Hugo Villavicenzio (Humberto Hugo Villavicencio Garcia) nasceu em Lima, Peru, em 1950; reside em São Paulo, Brasil, desde 1975. É ator, diretor, professor, tradutor, pesquisador de teatro. Mestre em Artes pela IA-Unesp (2012), bacharel em Comunicação Social pela ECA-USP (1982), graduado como ator profissional pela Escuela Nacional Superior de Arte Dramático de Lima, em 1974. Em 2005 criou o grupo independente Conexão Latina de Teatro.

Primeiro ato
Primeiro quadro

Meio-dia ensolarado em Taque, uma aldeia dos Andes. Interior da vendinha dos irmãos Acidal e Mordel Colacho.
No fundo, uma porta que deixa ver a rua, umas poucas casas de pau a pique e alguns arbustos. Em primeiro plano, à esquerda, uma portinhola que leva à cozinha. Em primeiro plano, à direita, a cama dos irmãos, que são peles de ovelhas e um tosco cobertor, jogados no chão. No centro, um balcão baixo paralelo à rua. Nas paredes, estantes para garrafas e outras mercadorias de primeira necessidade. O conjunto tem um aspecto miserável e simplório.

É domingo, dia de eleição para deputado. Vemos passar pela rua um número grande de camponeses. São homens e mulheres que vão e voltam do campo. Alguns estão bêbados e briguentos. Outros cantam ou tocam instrumentos típicos. Acidal Colacho está muito atarefado arrumando as mercadorias nas prateleiras do jeito mais propício para os clientes.Acidal tem 40 anos, é atarracado, vermelhusco e suarento. O cabelo preto e hirsuto parece que nunca foi penteado. Ele é do tipo mestiço, mais para indígena do que para espanhol. Veste roupa pobre e surrada. Usa camisa suja sem colarinho nem punhos aparentes. Calça alpargatas. Resumindo, o seu aspecto e suas maneiras são as de um operário a quem o patrão deixara encarregado da mercearia.
Um cliente de uns 30 anos, provavelmente o mestre escola do lugar, lê o jornal sentado em uma caixa perto da porta que conduz à rua.

Cena I

Acidal, a criança e a mãe.

Acidal (*falando para os passantes sem deixar de trabalhar)* Vamos entrando, vamos entrando! Bom, bonito e barato! Cigarros amarelos! Sal! Pimenta seca! Lenços quase de seda! Velas brancas! Vamos entrando, vamos entrando! Bom, bonito e barato!

Uma criança (*da porta da loja, segurando a mão da mãe)* Tem linha preta, patrãozinho?

Acidal Podem entrar. Quantos carretéis vocês querem?

A mãe (*entrando com a criança)* Só um, de número quarenta. Quanto custa?

Acidal (*disposto a vender mais*) Quer dizer... Só querem isso? Não estariam precisando de mais alguma coisa? Anilina? Fósforos? Um bom sabonete?

A mãe O que a gente está precisando é só linha preta, patrãozinho.

Acidal Mas, minha filha, na falta de linha preta, o sabão é bom. Quando a roupa fica muito velha é melhor lavar do que remendar. Tem que ser bem lavada, ensaboada com bastante sabão, para ficar deslumbrante feito nova. Vou lhes vender um sabonete que faz milagres! (*mostra o sabonete*)

A criança (*saindo com a mãe*) A gente está com pressa. Se o patrãozinho não tem linha preta...

Acidal Não vão embora. Também tenho balas de limão, manteiga, pílulas para a dor de dente, para as hemorroidas e para o mal do sonho. (*ele vai até à porta e grita para os passantes*) Vamos entrando, rapazes! Apaixonados! Sanfoneiros! Cantores! Temos aguardente, fumo de corda, folhas de coca de Huayambo e cal em pó! Tudo bom e barato! (*dois rapazes se aproximam de Acidal, um tocando a sanfona e o outro dançando um baile indígena e batendo palmas*) Belo porre de vocês! Vamos entrando! O que vamos beber?

Cena II

Acidal e dois rapazes

Rapaz 1 Benza Deus, patrão! Tem cachaça? *(contando suas moedas)*

Acidal Temos, rapaz! Quanto você quer?

Rapaz 2 Olha, patrão, faça um desconto pra os pobres!

Acidal *(segurando uma garrafa na mão)* Cinquenta centavos a garrafa, com casco e tudo. E que cachaça! É só tomar um gole que você já fica vendo porco voar!

Rapaz 1 Tá muito caro, patrão.

Rapaz 2 Quanto você falou, patrão?

Acidal Cinquenta centavos a garrafa. Mas para vocês, com a condição de que voltem sempre a comprar nesta casa, vou grudar na garrafa um papel colorido com meu nome, como presente especial pra vocês dois. *(escreve a lápis qualquer coisa num pedaço de papel colorido e gruda na garrafa)* Pronto, aqui está! Podem levar! Mesmo que meu negócio fique às moscas! *(abismados pelo cinismo de Acidal, os rapazes ficam pensativos, Acidal acredita que o silêncio dos rapazes é sinal de ignorância)* Ainda não conseguem entender? Seus bestalhões! Para qualquer cliente, a garrafa custa cinquenta centavos.

Os dois rapazes Cinquenta centavos.

Acidal Porém, para vocês eu dou além da garrafa um presente especial: um papel colorido com meu nome para que voltem sempre a comprar aqui. Perceberam? *(fica de costas arrumando as estantes)* A coisa é simples assim.

Rapaz 1 *(aproveitando que Acidal não consegue enxergar, pega uma garrafa do balcão e a passa pra seu colega)* Simples demais, patrão. Que Deus lhe pague pelo seu papel colorido. (o Rapaz 2 se esforça por esconder a garrafa roubada)

Acidal *(ainda de costas)* Aqui ninguém rouba ninguém, meus amigos. Nós, irmãos Colacho somos pobres, porém honrados.

Rapaz 1 *(ajudando o companheiro a embolsar a garrafa)* Eu também falo para mim: ser honrado é bom demais!

Rapaz 2 E Deus está vendo tudo!

Acidal *(continua de costas)* E tem aquele ditado que diz: "Ninguém deixa esta vida sem pagar o que deve". *(nisso, uma garrafa escapa de suas mãos, mas ele a pega no ar)* Epa! *(nesse mesmo instante o Rapaz 2 consegue esconder a garrafa roubada. Acidal volta-se rapidamente para seus clientes com a garrafa salva nas mãos)* Ela está viva! Garrafa do demo! Que jeito de escorregar!

Rapaz 2 Veja você! Muito escorregadia essa garrafa!

Rapaz 1 *(pagando)* Graças a Deus que o patrão é esperto! De outro jeito...

Acidal Então? Ficaram contentes? É uma cachaça de 399,934 graus! Especial para... Vocês trabalham com que mesmo? *(recolhe as moedas e*

o Rapaz 1 pega do balcão a garrafa com o papel colorido)

Rapaz 1 Somos pastores, patrão.

Acidal *(limpando o balcão)* Esta minha cachaça foi feita especialmente para os pastores. Todos os animais, sobretudo os bois, nas festas de São Pedro e São Paulo, procuram pelos seus pastores por causa do cheiro da minha cachaça. Com essa cachaça não há ovelha perdida, nem porca roubada.

Mordel Colacho entra apressado e mal-humorado. Mordel é irmão gêmeo de Acidal, eles são assustadoramente parecidos, física e moralmente. As roupas de Mordel são tão pobres como as de Acidal.

Cena III

Acidal e Mordel, sem os rapazes.

Mordel *(tira o boné e enxuga o suor do rosto)* Ufa! Tô suando que nem um bicho! Como andam as vendas?

Acidal Pior, impossível.

Mordel *(abrindo o caixa do balcão e contando o dinheiro)* Quanto você vendeu desde que fui embora de manhã? *(os dois rapazes vão embora dançando)*

Acidal A manhã inteira, três pesos e 95 centavos.

Mordel Apenas três pesos e 95 centavos durante toda a manhã?

Acidal O pessoal não fica na porta nem para bisbilhotar. Não sei como é que vamos pagar o Tuco!

Mordel Danem-se o Tuco e os quatro gatos pretos! A gente paga quando puder!

Acidal O velho tá bravo com a gente. A Chepa, que acabou de passar aqui, disse que sua irmã Tomasa ouviu ontem o Tuco falar que vai nos processar.

Mordel *(abocanhando umas bolachas)* Tenho uma fome do cão!

Acidal Desse jeito você acaba com a caixa de bolachas! Mesmo vendo a situação em que a gente se encontra, você fica engolindo a mercadoria da loja.

Mordel Ontem à noite deixei três batatas na panela grande. Quem será que comeu tudo? *(jogando as bolachas na cara do irmão)* Pode comer também! Bom proveito! *(pausa. Mordel caminha colérico pela loja enquanto Acidal continua arrumando as prateleiras. De repente, Mordel pega um copo para beber água de um garrafão que fica no extremo do balcão)*

Acidal E agora fica bebendo água benta! Vai ser folgado assim!

Mordel *(surpreso)* Como é que é? Que dia é hoje mesmo?

Acidal Nem quarta nem quinta. Não tá sabendo que é domingo?

Mordel Domingo... Domingo ao meio-dia e o garrafão de água benta ainda está cheio!

Acidal Olha só! E quem foi hoje andar uma légua longe daqui, lá no poço da Cleta, pra pegar essa água benta? Foi você?

Mordel Então é verdade que você não conseguiu vender um único copo de água benta durante toda a manhã? *(Acidal não responde)* Vai ver que o padre já está sabendo e mandou ninguém comprar.

Acidal Além do mais, a velha Romasinda voltou a negar as sobras de pão.

Mordel Isso porque você não soube implorar direito.

Acidal Tá bom! Dá pra pedir à vizinha, uma, duas e até três vezes por uma sobra de pão, inventando qualquer desculpa, mas não dá pra pedir todos os dias durante vários meses seguidos.

Mordel E por que não?

Acidal Porque ela acaba percebendo que se trata de sobra de pão para comer.

Mordel Você não falou pra velha que era para curar um furúnculo?

Acidal Então a velha falou que o furúnculo era muito folgado e me deixou na mão.

Vozes de alerta na rua Peira! Peira! Lá vem o Peira! *(alguns passantes fogem e os irmãos Colacho ficam apavorados)*

Acidal Temos que fechar a porta!

Porém é tarde. Peira aparece na porta da loja, ele é um destemido revolucionário e ao mesmo tempo o melhor alfaiate do lugar. Está bêbado. Usa cartola e casaca, mas está sem camisa. Leva na cintura uma longa faixa vermelha que se estende pelo chão, perdendo-se na rua. Os irmãos Colacho ficam pasmos ao vê-lo.

Cena IV

Acidal, Mordel, Peira e depois a mulher e filhos

Peira *(ainda na porta, desenha num gesto militar com o indicador uma grande circunferência em volta da loja)* Por toda parte! Botar fogo por toda parte! *(fala para a multidão invisível que o segue)* Podem começar pelo balcão! É mais estratégico! Cadê os fósforos? Depressa! O que estão esperando? *(avança até o centro da loja com ar de dono absoluto da situação)* É bem provável que a partir daqui o fogo, alimentado pela gasolina e o álcool que existem na loja, consiga desde o início se expandir por cima dos chapéus dos passeantes na direção das casas próximas, até atingirem sucessivamente a torre do sino, a casa paroquial, a igreja, a casa da amante do padre e a prefeitura. Acabando finalmente como um aprazível esplendor já quase rural nas traves das choupanas periféricas. O mais importante é que... Espera um momento! Deixa ver...

Deixa ver... Hum! É isso! A gente conseguiria nosso objetivo de forma menos onerosa para a revolução se o fogo começasse na cozinha da loja. *(avança decidido em direção à cozinha)* Venham comigo! *(a mulher de Peira aparece na porta da loja, levando em suas mãos a ponta da fita que seu marido carrega enrolada na sua cintura; Ela está rodeada de crianças do povoado que riem desbragadamente)*

A mulher Benhê! O juiz reconheceu sua casaca e está no teu encalço. Falou que deu a casaca para você limpar e não para ficar usando. *(as crianças riem)*

Peira *(continuando com suas reflexões bélicas)* Cidadãos! Não tenham piedade! O momento é muito grave! Certamente sou um homem e nessa condição tenho, sob a casaca que o juiz deu para costurar, um coração humano e sensível às desgraças alheias. Porém, concidadãos, a revolução não tem nada a ver com corações e casacas. *(falando para a multidão invisível)* Como é que é? O que vocês estão falando? Eu sei muito bem, meus senhores! Compreendo perfeitamente a vossa sagrada cólera civil! Façam de vosso jeito! Ponham fogo! Saqueiem! Matem! Violem... *(uma arfada interrompe seu discurso, mas num gesto rápido ele tenta aproximar-se do balcão)*

A mulher *(puxando fortemente a fita que tem em mãos)* Benhê! Cuidado! Não vai vomitar na casaca do juiz! *(as crianças riem)*

Peira *(depois de ter levado uma chacoalhada, volta-se gentil pra sua mulher)* Coitada da minha esposinha! Criatura incivilizada! Colo sem entranhas! Cabecinha oca!

A mulher *(chorando)* Você me envergonha, benhê!

Peira O que você quer de mim, mulher?

A mulher Vamos embora pra casa. Você é a piada de todos! Você sofre de alucinações. *(quanto mais chora, mais as crianças gargalham)*

Peira Escuta aqui, desgraça de mulher, na minha condição de chefe político e militar supremo do norte, do centro e do nordeste do país, é impossível fazer-te confidente dos meus planos...

Acidal *(à parte, para Mordel)* Dá um assento pra ele. Vai cair no chão! *(Mordel hesita, mas não faz nada)*

Peira *(para sua mulher)* Sim, eu tenho meus segredos! Mas você não ia conseguir entender nada da minha admirável missão. Não faria outra coisa senão continuar censurando-me no lugar de me apoiar e aplaudir. *(Acidal faz um gesto* mister*ioso para Mordel)*

A mulher Por que você teima em vestir a roupa dos teus clientes? A semana passada foi a calça do capitão.

Peira Tá bom, Senda, meu amor, vamos acabar com isso, me fala quanto é 9 vezes 7? Fala quanto é? Fala! Ou simplificando, quanto é 7 vezes 9? Quanto é? Fala!

A mulher Você sempre pergunta isso porque sabe que não conheço nem as letras do meu nome.

Peira *(para os irmãos Colacho)* Perceberam? Perceberam?

A mulher O que tem a ver os números com tua bebedeira?

Peira Você não tem vergonha, Senda? É tão ignorante e obtusa que não consegue saber quanto é 9 vezes 7, coisa que qualquer criança de escola sabe. Com que direito pretende arvorar-se juíza dos meus atos? Uma mulher que não sabe patavina de nada, mesmo assim, pretende me ensinar o que posso e não posso fazer? Onde já se viu uma coisa dessas? Meus Senhores, vamos mudar de assunto! *(a Mulher abaixa a cabeça, completamente envergonhada, enquanto o alfaiate fala com os irmãos Colacho em tom apocalíptico)* É chegado por fim o derradeiro dia! A cidade será completamente arrasada! Silêncio! Ninguém pode falar nada! Chega! Não adianta implorar! Todos vocês vão desaparecer! Lamento, mas é inevitável! *(a Mulher larga a ponta da fita que segurava saindo humilhada e vencida na direção da rua, enquanto Peira fala para ela.)* Vá embora mulher! Quando você aprender quanto é 7 vezes 9, só então saberá se eu estou certo ou errado de vestir ou não as roupas dos meus clientes. Vá embora! *(a Mulher sai no meio do silêncio das crianças que a olham pasmados)*

Acidal *(suplicando)* Por favor, senhor Peira!

Peira *(implacável)* Falei que não adianta! Ninguém será poupado!

Acidal Senhor Peira, pelo menos deixa a gente salvar o dinheiro das vendas.

Peira *(vingativo)* Ah! Incluindo os últimos grãos e bichos do que extorquiram do povo. Salafrários! O castigo será terrível! Dente por dente e olho por olho!

Acidal *(de mãos juntas)* Os panos, senhor Peira! Misericórdia!

Peira *(de repente, caminha decidido e cruel em direção da porta da loja, gritando)* Cidadãos! Fósforos! Rápido! Fósforos! Estão esperando o quê? *(ele sai rodeado pelas crianças que fazem grande algazarra)*

Cena V

Acidal e Mordel

Acidal *(arrasado)* Estamos fritos!

Mordel E agora? O que a gente vai fazer?

Acidal *(indo para porta da loja e olhando o que está acontecendo na rua)* Espera aí! Parece que está voltando! Não! Virou a esquina. Está sendo perseguido pelos guardas. *(Mordel também vai olhar)* Ele foi pego! Foi pego! *(correria e vozes da rua)*

Mordel Isso aí! Pegaram! Está sendo arrastado pela rua!

Acidal Nossa! Que susto! *(os irmãos ficam um tempo olhando o escarcéu da rua)* Já faz tempo que devia ter sido engaiolado. Por ladrão! Por assassino!

Mordel Você fica apavorado e tremendo por qualquer coisa.

Acidal Eu? Tremendo?

Mordel Quase mijou nas calças, não foi?

Acidal Não enche, Mordel! Quer saber? Eu sou o único aqui que se preocupa com as poucas

bugigangas que temos. Você não teria nem ligado se a loja fosse queimada.

Mordel Quem? Quem teria queimado a loja?

Acidal Quem? O Peira!

Mordel O Peira? Você é tão...

Acidal Você fala que eu fico tremendo! Mas, o covarde é você, que nem teve coragem para protestar.

Mordel Você acreditava no que esse bêbado falava?

Acidal Você nem teve a ideia de oferecer uma cadeira. Você quer saber a verdade? Vou falar, o Peira trazia um revólver enorme escondido nos lombos. Eu consegui ver!

Mordel Deve ser o revólver do juiz.

Acidal O revólver do juiz! Como assim o revólver do juiz?

Mordel Ora! De quem era a casaca que ele vestia?

Acidal A casaca pode ser do juiz, mas o cofrinho não. O cofrinho de Peira é o cofrinho de Peira. E o revólver estava justamente bem no cofrinho. *(um moleque entra correndo pela porta, trazendo na mão vários envelopes)*

Moleque Senhores Colacho? Carta do senhor prefeito. *(entrega o envelope para Mordel e vai embora. Mordel abre nervoso o envelope enquanto Acidal aproxima-se para conferir. Os dois leem avidamente a carta. Mordel olha para Acidal com olhos esbugalhados, eles se entreolham, estão mudos e estupefatos)*

Mordel *(voltando a ler trechos da carta)* Aos senhores Acidal e Mordel Colacho... Para almoçar... Silveiro Frutos... Prefeito de Taque. *(volta-se para Acidal gritando)* Meu irmão!!

Acidal *(depois de reler mentalmente a carta)* Mas... Não é... Não é possível! Deve... De... Deve ser um engano!

Mordel *(pavoneando-se triunfal, fora de si)* Até que enfim! Depois de tanto trabalho e sofrimento! Receber um convite do senhor Prefeito! É a porta de entrada dos salões! Os salões da boa sociedade! Finalmente! Nós, peões! Entre pessoas importantes!

Acidal *(n*ão consegue desgrudar os olhos da carta, está atordoado) Fica honrado... *(para Mordel)* Ele disse que fica honrado...

Mordel Lógico que ele fica honrado! Percebe?

Acidal *(repentinamente)* Que hora é?

Mordel *(sem poder controlar o nervosismo)* Sei lá que hora é! *(rindo convulsivamente)* Os senhores Acidal e Mordel Colacho vão almoçar! *(numa grande gargalhada)* Colosso de almoço! Colosso de almoço!

Acidal *(consultando seu enorme relógio de bolso)* É meio-dia e vinte. O convite é para a uma da tarde. Temos muito pouco tempo!

Mordel Muito pouco tempo para quê?

Acidal Será que é para responder antes de ir? Como é que se faz nestes casos?

Mordel Quem tem que ir é você, sozinho. Eu tenho que ficar para tomar conta da loja. Já pode ir se trocando. Cadê aquela camisa cor-de-rosa com pintas verdes? Será que está limpa? *(sai procurando a camisa)*

Acidal Tem que ir você, Mordel! Você aguenta melhor do que eu aquele colarinho de plástico. Eu fico todo sufocado com ele.

Mordel *(furioso)* Você não quer ir? Está bom!

Acidal *(suplicante)* Pelo amor de Deus, vai você, Mordinho!

Mordel *(jogando no baú as roupas que tinha nas mãos)* Não dá para acreditar! Você vai ser o culpado de perdermos a oportunidade, enviada por Deus, da gente frequentar a boa sociedade!

Acidal Acontece que eu nem sei como me sentar à mesa com pessoas decentes! Fico muito acabrunhado. Eles botam um garfo e um monte de facas.

Mordel Onde tem papel do bom, para responder a carta e enviar logo antes do almoço?

Acidal É desse jeito que se responde um convite? *(os dois procuram por papel)* Eu achava que era

depois de comer que a gente agradece.

Mordel É antes! Na boa sociedade se agradece antes de comer. Pega aí e escreve. Certa vez vi o caolho Pila fazer desse jeito. *(Acidal dispondo-se a escrever)* Usa uma boa letra! Tem que ser clara e redondinha. Não se esqueça de fechar os olhos do o! E botar os pingos no i! Tem que ser caneta azul! *(volta a pegar as roupas do baú)*

Acidal *(lembrando-se de alguma coisa)* Rapaz! No livro da primeira série escolar tem modelos de cartas. *(pega e tira o pó de um livro velho e desfolhado que encontrou no meio de uns pacotes. Procurando por uma página)* Olha só! Todos têm a sorte que merecem!

Mordel Chega de procurar modelo de cartas! Já é meio-dia e meia! Quando vai começar a se trocar?

Acidal *(encontrando o modelo de carta que procurava)* Pronto, achei. O assunto é justamente o mesmo. *(de repente fica contrariado, olha fixamente a página do livro)* Pois é, rapaz! Quando o diabo dá com uma mão, tira com as duas!

Mordel Vamos, depressa! O que está acontecendo?

Acidal Aqui tem uma palavra apagada, não dá para ver o que era.

Mordel *(aproximando-se)* Onde? Deve ser sujeira nos teus olhos.

Acidal *(lendo e mostrando a página para seu irmão)* Temos a... Olha! Está apagado. *(raspa a página com a unha)* É uma... Parece que mijaram na folha. Não dá pra ver nada.

Mordel *(raspando por sua vez a página)* Espera um pouco! Espera aí!

Acidal Acho que os camundongos cagaram nela.

Mordel Você vai rasgar a folha. Dá um jeito de consertar.

Acidal O que foi escrito aí deve ser honra. Temos a honra de agradecer... Você não acha que a palavra onde os camundongos mijaram é honra? Dá uma olhada.

Mordel É honra, com certeza.

Acidal Com certeza é honra. *(começa a copiar o modelo de carta do livro)*

Mordel Você fez a barba? *(conferindo o rosto do irmão)* Bom você tem que se pentear. *(vai, pega o pente e fica penteando o irmão enquanto Acidal escreve a carta com muito cuidado)* O tempo voa! Não mexe a cabeça!

Acidal *(escrevendo abaixado)* Como se escreve honra?

Mordel Honra é sem h, claro.

Acidal Isso eu já sei. Quero saber se é um r ou dois erres? *(silabando, marcando o r de honra)* Onr-ra! Acho que depois do n é só um erre. Ooon-rrra! É isso aí.

MODEL: Honra leva um r só é claro. Mas bota aí dois ou três para que o pessoal não ache que somos avarentos. Falei para você não mexer a cabeça!

Acidal *(escrevendo)* Pronto, com três erres.

Mordel *(triunfalista, penteando seu irmão)* Os Flores vão morrer de inveja dos senhores Acidal e Mordel Colacho! O senhor Acidal Colacho foi convidado pelo senhor Prefeito! Aqui estamos para servir os senhores! *(depois de acabar de pentear seu irmão, caminha em volta dele dando conselhos)* Na mesa, não pode ficar falando o tempo todo! Fica sério e respeita todo mundo. Olha que você vai ter a honra de almoçar com a família do Prefeito, o Governador, os doutores, a fina flor de Taque. Desse almoço depende nosso futuro! O segredo é conseguir entrar na alta sociedade. O resto, a fortuna e o prestígio surgem sozinhos. *(alucinado)* Adeus vida de pedreiro! Chega de dívidas! O velho Tuco será pago! Dona Ubalda será paga! Desta vez, as portas do comércio se abrem de par em par para nós!

Acidal *(fechando a carta de resposta)* Pronto! Como a gente manda? Com quem?

Mordel Vou procurar pelo Fidel. *(pega a carta e vai*

saindo) Enquanto isso, você vai se trocando.

Acidal Olha! Eu não vou ao almoço! É você que vai! *(fica sozinho, encosta uma aba da porta da rua, num canto da loja examina a roupa que terá de vestir e desabotoa o paletó. Porém, de repente, fica revoltado)* Não! Agora é que não vou! Ele tem que se trocar! Ele tem que ir! *(desaba numa cadeira segurando a cabeça com as mãos, depois levanta o olhar e fita o colarinho de plástico, aproxima-se e, grunhindo, tenta experimentá-lo)* É lógico! Um colarinho comprado para dois, não fica bem para ninguém. *(pausa. De repente, Acidal fica sério, olha para si mesmo dos pés à cabeça, está meditativo. Seguidamente, anda majestoso, gira sobre os calcanhares solene, vira a cabeça arrogante, olha para frente com dignidade e pisca sonhador. Bota as mãos nos bolsos do paletó e joga o peito para frente. Murmura algumas palavras corteses, polidas)* Sim... Também acredito... Entendo perfeitamente... *(voltando o rosto para outro canto, fino e elegante)* Estava dizendo, senhorita? Talvez! É muito provável! No período da tarde! A senhorita acha? *(fica pensativo. Muito forte)* Não! Não vou! Não vou e pronto!

Mordel *(que volta correndo.)* Está na hora! Está na hora! O que aconteceu? Por que ainda não se trocou? *(Acidal volta a desabar e botar as mãos na cabeça.)* Não seja besta, homem! Pensa nas personalidades que você vai cumprimentar! Se amanhã a gente precisar duma carta de recomendação, duma caução, duma fiança ou mesmo de um crédito bancário, seremos imediatamente beneficiados. Tenho certeza de que o governador vai estar nesse almoço. Se o Tuco quiser nos processar, o governador, vendo que você é convidado do senhor prefeito, não vai ter coragem de botar a gente na cadeia. *(Acidal tira as mãos do rosto e pensa na proposta do irmão)* O Tuco vai se fazer de besta porque ficará com medo de contrariar, de ofender um amigo do senhor prefeito. É isso aí. Além do mais, é desse jeito que a sorte comparece para os amigos dos amigos respeitáveis. *(Acidal não fala nada, mas volta a desabotoar o paletó e começa a trocar de roupa.)* O próprio Tuco estará lá e quando veja você badalando entre essas personalidades, não terá coragem de fazer nada contra nós. Não acha? Você vai ver!

Acidal *(trocando-se e resmungando)* Olha a hora aí. Que hora é? Passa a gravata.

Mordel Acho que dá tempo sim. É meio-dia e quarenta! Só não é bom chegar a uma em ponto. *(voltando a dar conselhos.)* Não fica com medo. Não fica acanhado. Se perguntarem por mim, fala que estou... *(polido)* Fala, num tom superior. Ele está ligeiramente resfriado, mas não é nada grave. *(penteando o irmão)* Procura falar só coisas importantes. Sorri só de vez em quando, não vai abrir o bocão que nem o sacristão.

Acidal *(botando o colarinho de plástico.)* Se ficar muito apertado eu não me responsabilizo. Eles perceberão que estou enforcado e tudo irá por água abaixo.

Mordel Tenta ficar o mais próximo possível do prefeito. Lembre-se do que falou a Chepa sobre o Tuco. Caso contrário, acabamos na cadeia ou fazendo faxina na cozinha dela.

Acidal *(tomado pela raiva)* Onde você enfiou o chapéu?

Mordel *(trazendo o chapéu)* Aqui ô. *(Acidal, já com o chapéu na mão, faz o sinal da cruz. Mordel o acompanha e os dois, muito emocionados, murmuram uma oração.)* Beija Nossa Senhora do Socorro, antes de ir embora. *(tira uma imagem religiosa da gaveta do balcão e coloca nos lábios do irmão)* Beija e acredita com todo teu coração. *(Acidal, preso de uma mistura de ansiedade e ressentimento contra seu irmão,beija a imagem)* Confia nela e vai embora!

Acidal *(suando afogueado)* Agora tenho que ir embora. *(caminha titubeante)*

Mordel Onde a gente bota o guardanapo quando

está comendo? Você lembra?

Acidal *(mecanicamente)* O guardanapo? Fica na mão esquerda. Errado, na mão direita.

Mordel Nada disso rapaz! A gente bota no peito, que nem babador. Não se esqueça disso.

Acidal (*sem conseguir mexer a cabeça*) Sim... No peito... Vou embora. *(dá dois passos, mas está titubeante)*

Mordel Anda um pouquinho por aqui, para eu ver. E solta essa cabeça.

Acidal *(só consegue dar um passo, está muito suado)* Não sei se vou conseguir. O colarinho está me sufocando.

Mordel Faça um esforço, meu irmão.

Acidal *(agora decidido)* Até mais! *(vai embora)*

Mordel *(de repente)* Espera! Espera um pouco! Enxuga o suor!

Acidal *(parado na porta da loja, engolindo a sua dor.)* Cala a boca! Pode deixar!

Mordel Teu nariz está pingando. Pega o lenço.

Acidal Por favor, me deixa em paz, Mordel!

Mordel *(botando um espelho de bolso no rosto do irmão)* Olha! Olha aqui, teimoso!

Acidal Dá na mesma! Me larga!

Mordel *(abraçando o irmão)* Nossa! Pelo amor de Deus! Força! Não vai ficar chorando! *(por um tempo, os irmãos ficam abraçados)*

Acidal *(choramingando baixinho)* Daria tudo por não ter que ir nesse almoço!

Mordel Sei disso, meu irmão. Mas é preciso. *(Acidal vira o rosto e enxuga o suor)* Aquele que não sofre, não prospera!

Acidal *(conformado)* Tudo bem. Vou embora. Está ficando tarde. *(indo embora)*

Mordel Espera! Espera um pouco! Acho bom ensaiar um pouco para você saber bem o que deve fazer. Veja! Caminha aí. Anda aí. Cheio de decência! Aprumado! *(Acidal executa penosamente os movimentos)* Assim... Desse jeito... Pode botar uma mão no bolso da calça. A mão esquerda. Isso aí... Não enfia demasiado porque o pessoal acha sujeira. Muito bem... Muito bem... Agora fala: Boa tarde, cavalheiros! Boa tarde, senhoras! Veja bem! Cumprimente... Suponha que você encontra o criado do senhor prefeito no pátio da casa. Eu vou fazer o criado e vou falar. *(falando com infinita submissão.)* Boa tarde, meu senhor. Como você responderia? Vamos! Responde!

Acidal *(exibido, com voz rouca e grave, duro e com desprezo, sem olhar para o criado.)* Boa.

Mordel Muito bem! E se você encontrar com um doutor? Eu vou fazer o doutor Talón e vou passar perto de você. Como você faria? Como cumprimentaria? *(representam a cena)*

Acidal *(tirando o chapéu da cabeça, inclinando-se sorridente, com voz açucarada e servil)* Olá, senhor doutor!

Mordel Muito bem! Muito bem! Ainda está doendo o colarinho de plástico?

Acidal *(heroicamente)* É mesmo a forca! Mas prefiro o colarinho apertado a marreta! Ou a cadeia! Até logo mais. *(sai apressado)*

Mordel *(acompanhando o irmão a uns passos)* Muito bem, meu irmão! Muito bem! Que Deus seja misericordioso com você no almoço! *(abre a porta da loja de par em par e apregoa triunfalmente)* Bom, bonito e barato! Lenços quase de seda! Sardinhas de duas cabeças! Manteiga! Comprimidos para a dor de dentes, para a dor de cabeça, para a hemorroida e para a falta de sono!

Segundo quadro

Dez anos depois

É de tarde no grande armazém de Acidal e Mordel Colacho nas minas de ouro da Cotarca Corporation, na cidade de Cotarca, na província do Taque.

Um longo balcão atravessa a cena desde a ribalta até o fundo do palco. Mercadorias, mantimen-

tos e tecidos enchem as prateleiras das paredes e de parte do balcão. No fundo, uma janela que desvenda cordilheiras cobertas de neve. À direita duas portas que dão para a rua, à esquerda uma porta por trás do balcão que dá para o interior do armazém.
No primeiro plano, à esquerda, aparece Mordel de perfil para o público, ele está sentado em uma escrivaninha detrás do balcão. O espaço é reduzido, porém aconchegante e até elegante. Está folheando um livro de contabilidade. Sua roupa e seus modos são os de um pedreiro totalmente transformado num comerciante.
Num outro canto, também detrás do balcão está Novo, um garoto de dez anos, lavando uma porção de garrafas. No centro-direita do palco está Orócio, tem uns trinta anos, é quem toma conta da loja. Fica sacudindo e arrumando tecidos enquanto bota pacotes de mantimentos nas prateleiras.
Mordel, com certa frequência, lança olhares vigilantes para Orócio e Novo.

Pausa.

Entra Acidal, suas roupas e seus modos também são os de um pedreiro enriquecido.

Cena I

Acidal e Mordel

Acidal Estou indo embora. Você não tem nada para me falar?

Mordel Nada, não! Boa sorte.

Acidal *(falando ao ouvido de Mordel)* Bom, irmão, voltando a falar sobre aquilo que já falamos, não se esqueça de visitar os patrões e todas as personalidades que passem por Cotarca. Não esqueça que se chegamos onde chegamos é graças à alta sociedade.

Mordel Não esqueça você também de fazer o mesmo em Taque.

Acidal Pode deixar, essa é a minha preocupação diária.

Mordel Fique bem arrumado e seja mão de vaca.

Acidal Por outro lado, a política não é tudo, acredite nisso.

Mordel Isso tem que ser bem elaborado.

Acidal Não se esqueça de me escrever. *(abraçando o irmão)* Principalmente me conte tudo do que o Tenedy fala.

Mordel Pode deixar. Até mais ver, meu irmão.

Acidal Até mais. Lembranças pros amigos.

Mordel Vai com Deus. Faça uma boa viagem.

Acidal *(reaproximando-se de Mordel)* Peço pela última vez, reflete bem sobre minha candidatura. Se a gente entrar com tudo na política, só Deus sabe o que pode acontecer. Com ajuda de Nossa Senhora...

Mordel A gente vê depois. Além do mais tudo vai depender da *corporation.*

Acidal Não vou cansar de repetir que você, nos seus momentos de folga, tem que estudar, tem que ler, tem que aprender e ficar culto. Até mais! *(vai embora)*

Mordel Boa viagem! Vai com Deus! *(volta aos seus livros. Pausa. De repente, para Novo)* Me dá uma dessas garrafas que você lavou. *(Novo, por pressa, acaba derrubando algumas garrafas quebrando duas ou três. Mordel avança sobre ele)* Tem mão mole, seu besta? *(Novo fica completamente apavorado)* A única coisa que você sabe é quebrar tudo! Vou quebrar suas costelas! Apanhe esses cacos logo, vai! *(Novo recolhe os cacos e Mordal dá uns tabefes nele que fica chorando)* E limpa bem esse chão! *(Novo limpa o chão)* Acabou? Continue lavando as garrafas e tenha muito cuidado com elas! Não quero que quebre nenhuma mais. *(vai perto de Novo e enfia-lhe brutalmente a mão no bolso dele)* O que você tem aí? *(Novo fica imóvel)* Não se mexa! *(tira uma bala)* Quem foi que deu essa bala pra você? Onde você pegou? *(Novo só fica gemendo)* Ladrão! Por acaso você sabe quanto custa uma bala pra gente? Uma só? *(puxa Novo pelos cabelos, o*

levanta e o faz contorcer de dor) Salafrário!

Orócio Coitado, patrão! O rapaz não tem mãe!

Mordel Não tem mãe, mas tem dois pais no lugar de um. O que ele come sai do meu bolso e do meu irmão. *(para Novo)* Lava direito essas garrafas, seu pilantra, caso contrário vou enfiar você nos socavões das minas, onde seus ossos vão explodir com dinamite! *(Novo retoma seu trabalho com as garrafas)*

Cena II

Os mesmos e a Mulher

A mulher *(entrando pelo fundo)* Bom dia, patrão!

Mordel Oi, velha Rimalda! Quantos ovos você traz hoje?

A mulher *(coloca uma porção de ovos no balcão)* São duas semanas da galinha preta e uma das outras duas mais novas. Pode contar, patrão. *(Mordel conta os ovos)* Fale pra mim quantos eu trouxe ao todo, porque também quero levar algumas coisinhas da tua loja.

Mordel Quatorze. São três por cinquenta centavos... Isso dá dois reais e meio.

A mulher Dois reais e meio.

Mordel Hoje você trouxe quatorze. O preço a gente vê depois. Vamos ver quantos ovos você trouxe ao todo. *(folheando um caderno)* Vou falar pra você. *(escrevendo num outro papel)* Tá aqui... No dia três você trouxe 8, no doze 16 e hoje 14. Vamos ver... *(começando a somar)* Presta muita atenção, Rimalda, pra você não ficar achando que estou te roubando.

A mulher Nossa! O que é isso, meu patrão?

Mordel *(bota as três quantidades no papel, uma embaixo da outra, enquanto faz a operação de somar fala em voz alta olhando fixamente para a mulher)* Quatro e seis é dez, dez e oito é dezoito. Deixo oito e levo um. *(fica pensativo)* Porém... *(olhando a mulher com carinho)* Como é que vou levar alguma coisa de você, velhinha! Não vou levar nada pra que você continue me trazendo os ovos. Olha! Olha como sou bonzinho com você! Não levo nada de você!

A mulher *(sem perceber)* Deus lhe pague, patrão, por não levar nada de mim!

Mordel Mesmo que não pague nada, Rimalda! Eu não tenho coragem de levar nada de uma pobre velhinha que nem você! *(voltando para a soma)* A gente tava falando: quatro e seis é dez, dez e oito é dezoito. Deixo oito e não levo nada. Um e um é dois. O total é 28 ovos. Tenho que te pagar por 28 *(Orócio olha desconcertado para seu patrão)*

A mulher Deve ser isso, patrão!

Mordel *(pegando umas moedas do caixa)* 28 ovos a quatro por cinco centavos... São 35 centavos. Aqui estão teus 35 centavos, Rimalda.

A mulher Muito obrigada, patrão. Deus lhe pague.

Mordel Velha, não precisa agradecer. Eu só estou cumprindo com meu dever. *(mostrando a conta bem perto dos olhos de Rimalda)* Pode olhar, pode conferir. Certo? Aqui não enganamos ninguém. *(Orócio volta a olhar para o patrão)*

A mulher Nossa Senhora, patrão! O que é isso?

Mordel *(dando uns tapinhas nas costas de Rimalda)* Boa Rimalda! Eu sei que você não conhece os números. O que você quer levar do meu bazar? Tecido? Sal?

A mulher Uma vara de tecido, patrão. Não sei se vai dar pra isso.

Mordel Você vai ganhar sua vara de tecido. Orócio dá uma vara de tecido de trinta e cinco centavos para Rimalda.

Orócio Tá certo, patrão!

Mordel Novo, venha aqui recolher esses ovos. *(Novo se apressa a recolher os ovos)* E você Rimalda, não deixe de trazer esses ovos toda semana, hein!

Orócio Isso aí, patrão. Pode contar com seus ovos. *(tendo sido atendida por Orócio bota no balcão*

o dinheiro que ganhou de Mordel pagando pelo tecido. Indo embora) Até mais, patrão! Até a próxima semana.

Mordel *(voltando para seu livro de contas)* Vai com Deus, mulher! *(pausa. Depois para Orócio)* Você conferiu quantas caixas de fósforos tinha em cada um dos cinco pacotes que chegaram?

Cena III

Os mesmos, menos a mulher

Orócio *(conferindo numa folha de papel.)* Ainda não, patrão. Mas as quantidades estão aqui para somá-las.

Mordel Quantas caixas tinha cada pacote? Fala pra mim pacote por pacote, antes de somar.

Orócio *(consultando suas anotações.)* Um pacote tinha 25, outro 15, outro 17, outro 26 e outro 24.

Mordel *(aproximando-se para conferir que o encarregado faça a conta direito.)* Muito bem. Agora pode somar. Fala alto pra eu poder ouvir.

Orócio *(somando os cinco números.)* 5 mais 5 é 10, mais 7 é 17, mais 6 é 23, mais 4 é 27. Boto 7 e levo 2...

Mordel *(interrompendo)* Alto aí! Você não leva nada, meu camarada! *(dá uma olhada para Novo.)* Onde já se viu levar mercadoria que não lhe pertence? Você aqui é apenas o encarregado e não tem o direito de levar coisa alguma do bazar. *(volta a olhar para Novo).*

Orócio *(sem entender)* Patrão, é só pra somar que levo 2, não tenho qualquer intenção de...

Mordel *(pegando o lápis para ele mesmo somar)* Tá! Tá! Conheço muito bem meu pessoal.

Orócio Eu não tenho pegado nada do bazar.

Mordel Cala essa boca! *(voltando a olhar para Novo)* Deixa eu ver. *(somando em voz alta)* 5 mais 5 é 10, mais 7 é 17, mais, mais 6 é 23, mais 4 é 27. Boto 7 e levo 2...

Orócio *(interrompendo)* Patrão, o senhor também leva 2 quando faz a soma.

Mordel Eu posso! Não só posso levar 2 como também posso levar todos os pacotes porque eu sou o dono do bazar. Ora bolas!

Cena IV

Os mesmos e Tenedy

Tenedy *(é um norte-americano espertalhão, gerente da Cotarca Corporation. Ele entra pela direita, fumando um grande cachimbo, tem fala dura e autoritária)* Boa tarde, seu Mordel.

Mordel *(surpreso)* Boa tarde, mister Tenedy!

Tenedy *(virando-se de repente em direção à rua, desde uma das portas da direita, falando para alguém que o público não vê)* Quem está cantarolando por aí? Pst! Pst! Você! *(ouve-se ao longe um lamento indígena cantado por um homem. Mordel fica em silêncio e na espreita de* mister *Tenedy, que ordena em voz alta)* Policial!

Voz do policial Senhor? *(aparece pela direita batendo continência para* mister *Tenedy)*

Cena V

Os mesmos e o soldado

Tenedy Você está ouvindo essa canção que vem lá do acampamento?

Policial Sim senhor, é um peão da cidade de Taque.

Tenedy Isso eu já sei. Faz um tempo que esse peão fica cantando músicas de Taque. Isso quer dizer que ele tem saudade da sua família e da sua cidade. Um desses dias ele vai fugir. Fique de olho nele, policial. *(voltando para dentro do bazar)*

Policial Sim senhor! Positivo operante, senhor. *(bate continência e sai)*

Tenedy Senhor Mordel, a companhia está precisando de 50 peões por dia. E esses índios continuam fugindo das minas. Nos socavões agora só tem peões de Taque. Faça o favor

de o senhor substituir pelo menos aqueles índios que fugiram e morreram no mês passado.

Mordel O Acidal acabou de partir para Taque, mister Tenedy. Se a gente soubesse...

Mas vou mandar um telegrama agora. Agora mesmo! Mas como o senhor sabe, mister Tenedy, o pessoal já não quer vir mais. Falam que é muito...

Tenedy E esse governador, o que ele fica fazendo? Qual é a serventia dos policiais então? Estou cansado desses papos furados, seu Mordel. A empresa precisa de 50 peões e vocês têm que arrumar seja do jeito que for.

Mordel Vamos fazer todo o possível, mister.

Tenedy Não fala assim, seu Mordel. Fala que esses peões virão e pronto. É caso de urgência! No máximo até o final do mês. Inadiável!

Mordel Mister Tenedy, esses peões estarão aqui, custe o que custar até o final do mês.

Tenedy Cinquenta! Nenhum a mais, nenhum a menos.

Mordel Cinquenta mister*!* Nenhum a menos. Agora mesmo mando o telegrama ao Acidal.

Tenedy *(saindo)* Muito bem. Alguma novidade por aqui?

Mordel Nenhuma, mister.

Tenedy Assim que eu gosto. *(ao sair fica parado na porta porque um peão jovem e doente entra no bazar)*

Cena VI

Os mesmos e o peão

Peão *(caindo de joelhos perante Tenedy apavorado)* Patrão!

Tenedy Salafrário. De onde você vem? Quando voltou? Levanta e responde!

Peão *(erguendo-se com a cabeça abaixada e os braços em cruz, sua voz é suplicante e difícil de ouvir)* Me perdoe! Tô doente! As costas! Não fugi!

Tenedy *(num grito estridente e estrondoso)* Fala alto!

(o peão cai como se tivesse sido atingido por um raio, tem convulsões e depois fica rijo)

Mordel *(aproxima-se do peão e vira-o com a ponta do pé)* Huato! Levanta! O que você tem?

Tenedy Raça inferior e podre! Morrem com um grito.

Mordel *(usando sempre a ponta do pé, mexe a cabeça do peão que continua imóvel)* Levanta, Huato! *(Huato* não dá sinais de vida, então Mordel abaixa-se para conferir. Depois se levanta e fala para Tenedy) Mister Tenedy, acho que ele não está respirando.

Tenedy Este é um dos oito que fugiram faz mais de um mês.

Cena VII

Os mesmos, mais o Chefe de polícia e guardas

Chefe de polícia *(entrando pela direita)* Boa tarde, mister Tenedy.

Tenedy Oi, Bolazos, leve esse sujeito para ver o que ele tem. *(sai)*

Chefe de polícia Imediatamente, mister Tenedy. *(entram dois guardas)* Levem esse corpo pro necrotério. Não. Espera um pouco.

Mordel Eu não sei o que aconteceu.

Chefe de polícia *(examinando o peão)* Como foi que... Parece rígido...

Mordel Estava falando com o patrão e de repente caiu no chão. Acho que não consegue respirar.

Chefe de polícia É que está morto, seu Mordel! Coitado do índio! *(os guardas também examinam Huato)*

Guarda Ele não respira, chefe. Não solta ar.

Chefe de polícia Levem pro necrotério. Se até amanhã cedo não ressuscitar, que seja enterrado no lixão. *(os guardas levam o corpo do peão)*

Mordel O índio morreu de medo! Foi isso!

Chefe de polícia Tem gente assim, os médicos chamam de cardíacos ou coisa parecida. *(um*

casal de jovens indígenas entra pela direita)

Cena VIII

Os mesmos e o casal de indígenas

O casal *(tirando os chapéus, com muita humildade)* Benção, patrão!

Mordel Olá, rapazes! Finalmente decidiram... Podem entrar!

Chefe de polícia *(indo para trás do balcão para servir-se de um copo de uísque enquanto fala de Huato)* Era bom na barreta aquele índio! Mas também pinguço que nem ele só.

O homem *(fica parado, junto com sua mulher, admirando os lenços coloridos pendurados na porta do bazar)* São muito lindos, patrão! Verdes, vermelhos e brancos!

Mordel Orócio pega as garrafas coloridas. *(Orócio corre cumprindo a ordem. Mordel fala com o casal)* Gostaram dos vermelhos? Façam o favor de entrar! E a chácara, como vai?

O homem *(avança acompanhado da sua mulher)* Você que manda, patrão.

Mordel *(mostrando as garrafas coloridas no alto e em contraluz)* Olha como são lindas! Olha como são bonitas! Conseguem ver as galinhas com chapéu que foram pintadas aí? *(o Chefe de polícia segura uma gargalhada que estava prestes a estourar, Orócio também faz um esforço para conter o riso e Mordel faz um aparte ameaçador)* Não fica rindo, seu besta!

O casal *(deslumbrados, olhando as garrafas)* São muito lindas, patrão!

Mordel Acham que são lindas mesmo? Olha esta outra que é maior, com árvores de ouro que tem até guardas nas folhas lá dentro. Olha que maravilha! Podem ficar mais perto. *(o Chefe da polícia continua rindo às escondidas; vendo que o casal de indígenas não ousa tocar as garrafas, Mordel fala)* Podem pegar, não tenham medo, rapazes! *(põe* uma garrafa nas mãos do homem) Pega! Deste jeito! Pega firme!

O homem *(aaaatemorizado com a garrafa na mão)* Patrão! Patrão!

Chefe de polícia e Mordel Não seja medroso, rapaz! Você consegue caminhar com ela na mão. *(porém, o indígena não consegue fazer nem mais o mínimo movimento)*

O homem *(subitamente aterrorizado)* Pega logo, patrão! Vou deixar cair!

Mordel *(pega o indígena por um braço e o faz caminhar como se fosse um cego)* Venha! Venha! Vamos andar! Isso! Desse jeito! Procura não tropeçar! Tá vendo? Tá vendo que não acontece nada? *(enquanto o homem caminha desse jeito, segurando a garrafa com as duas mãos, sua mulher o acompanha com o olhar tomada de uma grande aflição)*

Chefe de polícia Você também pode girar, rapaz. Parar e voltar a andar. *(para Mordel)* Você é demais, seu Mordel! *(o indígena está completamente estático num canto do Bazar com a garrafa à altura do peito; a mulher corre rápido ao lado do marido para socorrê-lo em caso de acidente)*

Mordel E aí? O que você está achando agora? Gosta dessa que está segurando aí? Ou prefere outra?

O homem Deve valer muito, patrão.

Mordel Mas responde! Gosta daquela que você tem aí? Seja franco.

O homem Gosto desta, patrão. Mas...

Mordel Pode ficar com ela, em troca da chacrinha de trigo lá de Goran! Tudo bem. Pode levar! *(fingindo resignação)* Fazer o quê? *(o casal de indígenas parece não entender o que está acontecendo, eles acham a proposta extremamente boa)* Eu sou assim mesmo, tudo o que tenho dou para meus clientes. *(Mordel envolve a garrafa num papel)*

Chefe de polícia *(fingindo-se escandalizado pela generosidade de Mordel)* Como é que pode, seu Mordel? Você vai trocar essa garrafa azul por uma chacarola de trigo?

Mordel Pois é, meu amigo! Você é testemunha, eu tenho o coração fraco!

Chefe de polícia *(impedindo Mordel de embrulhar a garrafa)* Não! Não, meu amigo! Isso é uma loucura! *(levantando a garrafa no alto para todos verem)* Essa garrafa é muito preciosa! Parece um ostensório de igreja! Esse portento em troca de uma miserável roça de trigo?

Mordel Eu sei, meu amigo, acabarei ficando na miséria. Mas, não tem jeito! *(para o casal de indígenas que ficou de boca aberta)* E o que vocês acham? Aceitam?

O homem *(embaraçado)* Patrão... Então... Não sei o que dizer.

Chefe de polícia Seu Mordel, eu vou ficar magoado.

Mordel Como assim, meu amigo? Magoado do quê?

Chefe de polícia O senhor sabe que faz tempo que vivo sonhando com uma garrafa azul e agora, no lugar de vendê-la para mim, o senhor dá de presente para estes índios em troca de um roçadinho de trigo. Isso não se faz com um amigo, seu Mordel!

Mordel Não seja por isso, meu querido Chefe de polícia! No depósito tenho outra para vender ao senhor e a mais ninguém. Prometo. *(apertando a mão do Chefe de polícia)* Tem minha palavra!

Chefe de polícia *(para o casal de indígenas)* Sendo assim, rapazes, podem levar essa. Podem levar!

Mordel Orócio, embrulha essa garrafa. *(para o Chefe de polícia)* Já sei que nesse negócio saio perdendo. Mas meu amigo a vida é a vida.

O homem *(corre para beijar a mão de Mordel)* Patrãozinho! Deus vai lhe pagar! *(a mulher também beija a mão de Mordel enquanto o Chefe de polícia afoga seu riso no uísque)*

Mordel Ontem à noite sonhei com ovos de galinha caipira. Tanto faz!

Chefe de polícia *(falando no ouvido de Mordel)* Me belisca, meu amigo!

Mordel *(falando alto)* Concordo com você, meu amigo. Um pobre roçadinho de trigo não vale uma garrafa azul que nem o céu. Mas o que está feito, está feito. Não me arrependo disso!

Chefe de polícia Isso é só com o senhor, seu Mordel.

Mordel Embrulha logo Orócio! Garrafa maravilhosa que só os patrões têm em casa! Não é verdade, meu amigo?

Chefe de polícia Os patrões e também os bispos. Os bispos também têm garrafas azuis que nem o céu bendito! Não é verdade, seu Mordel?

Mordel É isso mesmo! Certamente os bispos têm. Mas os bispos, convenhamos, são os bispos.

Chefe de polícia Isso mesmo. Assino embaixo.

Mordel Pega tua garrafa, rapaz. E pega bem firme. Fica esperto, não pode soltar. *(o Homem pega a garrafa e a coloca à altura dos seus olhos, levando-a como se fosse um padre carregando a hóstia consagrada)*

Chefe de polícia Olha direito onde botar as patas para não tropeçar.

Mordel *(pega o indígena por um braço e o conduz lentamente até a porta do Bazar)* Venha por aqui. Um passo depois do outro. Assim desse jeito. *(a mulher acompanha os passos do marido. De repente, Mordel estanca o homem)* Quando você vai entregar a chacrinha?

O homem Quando o patrão quiser.

Mordel O trigo tem quantos meses?

O homem Foi semeado no dia de finados e agora estamos perto do carnaval.

Mordel Bom, eu vou conferir daqui a uma semana. De qualquer jeito a roça já é minha. Certo?

O homem Certo, patrão, a roça já é sua.

Mordel Muito bem. *(solta o braço do indígena e o empurra levemente pelas costas em direção à rua)* Vai com Deus, bom rapaz! Lembranças para Challa. *(o casal vai embora, o homem caminha na*

frente a passos curtos segurando a garrafa no alto e a mulher fica atrás dele segurando suas costas)

Chefe de polícia *(vendo alguém que se aproxima pela rua)* É mister Tenedy! Mister Tenedy está me procurando! *(engole o resto do seu uísque e sai apressado pela direita)*

Cena IX

Os mesmos, menos o chefe de polícia e o casal de indígenas

Mordel *(virando-se para o encarregado que continua arrumando as mercadorias)* Orócio!

Orócio Sim, patrão.

Mordel Venha aqui.

Orócio *(aproximando-se)* Patrão?

Mordel *(sentado na sua escrivaninha)* Cadê o Novo?

Orócio Lá dentro no depósito.

Mordel *(falando baixo, em tom ríspido)* Por que dá mau exemplo ao Novo?

Orócio Eu não dou mau exemplo, patrão.

Mordel E o que você fez, faz pouco, quando somava as caixas de fósforos?

Orócio Eu não fiz nada, patrão.

Mordel Já parou pra pensar o que pode significar pra um moleque como ele, que um simples encarregado como você fique levando duas ou mais caixas de mercadorias bem na frente do dono da loja? Percebeu que esse é um mau exemplo pro Novo? E que, um dia desses, ele vai querer também levar o que quiser da loja sob o pretexto de que vai fazer não sei o quê com as mercadorias? Responde!

Orócio Patrão, isso é bem diferente.

Mordel Não devemos, nem de brincadeira e seja qual for o motivo, ensinar os moleques a levar nada que não lhes pertença.

Orócio Era só uma operação de somar, patrão. É desse jeito que se fala quando a gente soma.

Mordel Não rapaz! Estou falando que de jeito nenhum. Está ouvindo?

Orócio Tudo bem, patrão. Não voltará a acontecer.

Mordel Nunca mais! Não pode voltar a acontecer! Quando o Novo estiver aqui e você tiver que somar não faça a operação em voz alta. Faça mentalmente ou escondido dele. Porque Novo não sabe somar e entende muito menos as palavras usadas pra somar. A única coisa que ele ouve e entende é que você está levando os pacotes.

Orócio E quando o patrão mandar somar em voz alta, o que faço?

Mordel Quando eu mandar? Quando eu mandar? Então... Então, no lugar de falar, levo 2, ou 3, ou 4, ou a quantidade que for, você deve dizer: é o patrão que leva 2, ou 3, ou 4, ou o a quantidade que for.

Orócio Entendi, patrão.

Mordel Só se os pacotes ou mercadorias que você está somando não sejam meus, mas de um cliente ou de qualquer outra pessoa. Nesse caso, você pode levar tudo. Eu estou pouco ligando para isso. Entendeu?

Orócio Entendi, patrão.

Mordel *(começando a escrever, chama em voz alta)* Novo, venha aqui!

Voz de Novo Estou indo, tio. *(Entra)*

Mordel Leva essa mensagem ao telégrafo. Vai correndo! Mas, não pisa muito forte pra não gastar a sola dos sapatos.

Novo Sim, tio. *(sai correndo com a mensagem)*

Mordel *(folheando o livro de contas, fala para* Orócio*)* Confere na tua lista quantos foram os índios que morreram na mina no mês passado e quantos fugiram.

Orócio *(consultando a lista)* É pra já, patrão.

Mordel Mister Tenedy está pedindo 50. Acho que o número não está batendo.

Orócio *(lendo a lista)* Os fugidos foram 27 e os mortos 19, no total são 46.

Mordel *(pensativo)* É, quase 50. Hum! E um mês antes?

Orócio *(lendo)* Fugidos 13 e mortos 28, no total dá 41.

Mordel Hum! Estão fugindo cada vez mais e morrendo cada vez menos. Esquisito!

Cena X

Os mesmos, mais Tenedy

Tenedy *(voltando bem-humorado)* Seu Mordel, serve um uísque para mim.

Mordel É pra já, mister Tenedy.

Tenedy Os guardas acabam de prender uma dúzia de índios.

Mordel São os fugidos, mister Tenedy?

Tenedy Sim, os fugidos do mês passado. Acompanhe-me, seu Mordel, com outro copo.

Mordel É uma honra, mister Tenedy.

Tenedy Os índios revelaram que um grande grupo de fugidos está perto daqui, em Parahuac. Saúde!

Mordel Saúde, mister Tenedy!

Tenedy Hoje mesmo à noite os guardas irão pegá-los.

Mordel Eu já tinha falado ao chefe de polícia, esses índios desceram em Parahuac.

Tenedy De qualquer jeito, ainda precisamos de mais peões. O maior número possível.

Mordel Acabei de mandar o telegrama para Acidal.

Tenedy Como é que o governador de Taque trata vocês? Peço para você responder com a verdade. Ele facilita mesmo contratar os peões?

Mordel O governador é nosso, mister Tenedy. Acidal está completamente satisfeito com o apoio dele.

Tenedy Você sabe muito bem que a *Cotarca Corporation* elegeu o Calpo com a única condição da gente ter a polícia sob nosso controle no tocante aos peões.

Mordel Sei muito bem, mister Tenedy.

Tenedy Agora, se o Calpo não colabora com vocês é só me falar, seu Mordel. Eu falarei imediatamente com nosso escritório central para ele ser removido no ato.

Mordel Eu repito mister Tenedy, o Acidal tem certeza que Calpo está prestando o melhor dos serviços.

Tenedy Então, você acredita que seu irmão tem condições de conseguir até o dia 30, os 50 peões que estamos precisando?

Mordel Certeza absoluta, mister Tenedy.

Tenedy *(bebendo seu uísque)* Muito bem! O que você entende de política? O que Acidal fala para você?

Mordel Sobre política nenhuma novidade, mister Tenedy.

Tenedy *(confidencial)* Olhe bem, seu Mordel, acho que a candidatura do seu irmão vai encontrar muitos problemas.

Mordel Mister Tenedy, é isso o que não me canso de falar pra ele.

Tenedy O fato de conviver diariamente com o povo e os políticos de Taque acaba criando uma grande inveja e enorme desconfiança.

Mordel Eu detesto política, seu Tenedy. Mas, Acidal quer porque quer ser deputado. Isso é problema dele!

Tenedy Além do mais, quer ser deputado! Seu irmão acha que nossa empresa vai ganhar muito com ele como deputado. Eu não acho, não.

Mordel O Acidal, mister Tenedy, é muito ingênuo nessas coisas.

Tenedy A empresa não precisa de deputados. Ter do nosso lado o Presidente da República já é suficiente.

Mordel Certamente, mister Tenedy.

Tenedy Os interesses de nosso sindicato no seu país, seu Mordel, são muito fortes.

Mordel Eu sei perfeitamente como é isso, mister

Tenedy.

Tenedy Um deputado é pouco para proteger a *Conarca Corporation*. Mas, em todo caso, nossa empresa recomendará ao governo a candidatura do seu irmão, já que ele decidiu assim. *(termina de beber seu uísque)*

Mordel Muito obrigado, mister Tenedy. A gente deve tudo ao senhor.

Tenedy *(misterioso)* Seu Mordel, eu acho que vai chegar o dia em que a empresa vá obrigar você a entrar na política. Mas ainda teremos tempo para falar disso.

Mordel *(sorridente sem entender muito)* Eu, mister Tenedy? A política...

Tenedy Fique sossegado, isso é lá bem pra frente ainda.

Mordel Mister Tenedy, isso seria o pior castigo que o senhor me aplicaria. Fico assustado com a política, fico...

Tenedy A gente vê depois, depois. Negócios são negócios, seu Mordel. E o senhor é, sobretudo, um homem de negócios.

Mordel Prefiro meu bazar, mister Tenedy. Vender sal, vender tecidos para os índios.

Tenedy *(cumprimentando para ir embora)* Thomas Edison falou, seu Mordel, que o pior defeito de um homem é não trocar de ofício. Temos que experimentar tudo. No indivíduo mais simples pode estar escondido um grande homem.

Mordel Até logo, mister Tenedy.

Tenedy *(na porta)* Mister Edison é um homem bem interessante. *(sai)*

Mordel *(rindo para si mesmo)* Hum! Hum!

Orócio *(perante um monte de garrafas no balcão, no outro lado do bazar)* Patrão, são quantas garrafas de água por cada garrafa de rum? É sempre duas por cada?

Mordel Cala boca, sua besta! Alguém pode ouvir. Bota três por cada.

Orócio Tudo bem, patrão! Desculpe! *(entra um peão esfarrapado que avança com dificuldades, parece sonâmbulo ou embrutecido)*

Cena XI

Mordel, Orócio e o Peão

Mordel *(para o peão)* O que você quer?

Peão *(tímido, falando muito baixo)* Quero lhe dar quatro pesos de presente. *(mostra as notas)*

Mordel Quatro notas de... O que você está falando?

Peão Tô trazendo quatro notas pra você, patrão. *(Mordel pega avidamente as notas, mas depois se livra delas como se queimassem em suas mãos. Recua e fica olhando o peão)*

Mordel Por que quer me presentear com quatro pesos?

Peão É pra você, patrão. É um presente.

Mordel Por quê? Por que quer me presentear?

Peão Os quatro pesos são meus, patrão, eu trouxe para você. *(Mordel observa o peão da cabeça aos pés, este abaixa a cabeça e continua com o braço estendido, segurando as notas)*

Mordel *(ficando de repente na defensiva)* Dá o fora daqui, seu salafrário! Não preciso dos seus pesos.

Peão Ah, patrãozinho! Por favor, recebe meu presente!

Mordel Eu não aceito presente de ninguém! *(pega o peão pelo braço e o empurra em direção à porta direita)* Vá embora, embora! Você não vai querer que eu fique furioso. *(o peão foi expulso e Mordel desde a porta acha que é alguém esquisito)*

Peão *(suplicando)* Não seja ruim, patrãozinho! Recebe meu dinheiro.

Mordel Já falei para ir embora! *(fugindo do olhar do peão, volta apressadamente para sua escrivaninha. Depois de um tempo, olha de soslaio para a rua)*

Voz do Peão *(fala como se fosse um mendigo)* Pelo

amor de Deus! São quatro pesos! Eu dou de presente pro senhor! *(Mordel deixa de olhar o peão e nervoso remexe seus papéis, enquanto a voz do peão continua suplicante, monótona e chorosa)* Não seja ruim patrãozinho! Meus quatro pesos são para você! Para você! Para você! *(a cortina desce lentamente)*

Fim do primeiro ato

Segundo ato

Terceiro quadro

Casa dos irmãos Colacho depois da ceia. Sala de jantar elegante, no fundo portas à direita e à esquerda. Acidal Colacho está vestido com rebuscada elegância provinciana, está lendo o jornal depois da sobremesa. Do mesmo jeito que seu irmão Mordel, seus gestos agora são os de um novo rico. Pausa.

Cena I

Rina, Acidal e o Governador

Rina *(empregada, camponesa de 18 anos de uma beleza deslumbrante, fala desde uma das portas do fundo)* Senhor Acidal, o senhor governador está perguntando por você.

Acidal *(fica em pé, muito interessado)* O governador? Faz ele entrar já.

Rina Muito bem, senhor Acidal. *(sai. Acidal arruma seu paletó e sua gravata enquanto anda de um lado para outro)*

Governador *(velho de olhar falso, entra pelo fundo)* Senhor Acidal Colacho e Llagatocha, nosso futuro deputado, tenha um excelente dia.

Acidal *(educado, mas superior)* Olá, Sebastião! Entre! O que o senhor conta? *(cumprimenta dando a mão)*

Governador Temos mais cinco, seu Acidal! Os do doutor Cotongo!

Acidal Caramba! Que boa notícia, Sebastião!

Governador É isso mesmo! São 5 do povoado de Tarco! Deixa eu sentar. *(senta)* Como a assembleia vai escolher a comissão receptora dos votos que deve chegar quando muito a 45 ou 50 dos maiores contribuintes, acho que não ficaremos longe da maioria.

Acidal Se somamos os 5 de Cotongo, somos 18.

Governador É o seguinte, eu tinha prendido um sujeito acusado de assassinato por questões ligadas a mulheres, mas acontece que o cara era capanga do médico. O cara é o maior bandido! Está provado que matou mesmo! Então, não é que hoje de manhã apareceu de repente no meu escritório o doutor Cotongo muito interessado por esse sujeito? Eu, sem duvidar um instante, propus para ele que liberava o assassino na hora, em troca dos votos de Tarco na assembleia dos maiores contribuintes.

Acidal Você pegou ele de jeito, Sebastião!

Governador *(rindo)* Ele tentou enrolar, driblar a coisa. Coçou o nariz. Falou que não era bem isso, nem aquilo outro, nem muito menos. *(ri e acaba tossindo)*

Acidal É um estouro! Cinco votos de uma pancada só!

Governador Não é mesmo? Os 5 de Tarco! Os cinco parceiros do mesmíssimo candidato contrário, do Galtres!

Acidal Temos 18. Ainda faltam 7 pelo menos.

Governador Só me preocupa uma coisa, seu Acidal. Eu desconfio do doutor Cotongo. Ele foi nomeado médico principal de Taque pelo Galtres. Não podemos esquecer isso. Cotongo é um Galtrista disfarçado.

Acidal Sei muito bem disso.

Governador No dia da assembleia, o médico pode adoecer os cinco de Tarco.

Acidal Onde já se viu? Não tem coragem pra tanto!

Governador Como não? Tô falando que pode adoecer os cinco! Justamente ele por ser a

autoridade que assina as certidões de impedimento.

Acidal A gente os obriga a comparecer na assembleia, Sebastião.

Governador Mesmo com o pé na cova?

Acidal Vivos ou mortos! Falando nisso, quantos dias faltam para a assembleia?

Governador Ainda falta quase um mês. Por quê?

Acidal Muito bem, mande um telegrama urgente pra *Cotarca Corporation.*

Governador *(interrompendo Acidal)* Você está lembrado, seu Acidal, por que os de Tarco obedecem de olhos fechados tudo o que o médico pede?

Acidal Estou sabendo, é porque o médico salvou a vida do pai deles.

Governador Muito bem. O que a gente vai fazer é...

Acidal Trocaremos o médico principal por um dos nossos?

Governador Isso mesmo! O pai ficará doente de novo porque levará, por exemplo, um filtro de água gelada na cabeça.

Acidal E sua vida será salva pelos préstimos do novo médico. *(o Governador ri às gargalhadas)* Olha, essa manobra não é ruim não. Mas temos que ganhar tempo.

Governador Claro que não, seu Acidal! Além da piada, ainda temos o roubo, o roubo de animais a mão armada, ferimentos e contusões, o rapto, a violação e o estupro. Quer dizer, existem mil pretextos pra prender os Tarcos. Consegue me acompanhar?

Acidal Consigo sim.

Governador Hoje mesmo, à noite, mando os guardas prenderem o menor dos irmãos Tarco. Logo depois, você irá no meu escritório pra defendê-lo e fim da história.

Acidal Acho que esse é o jeito mais seguro.

Governador Infelizmente, é o único jeito que a lei põe nas minhas mãos pra servi-lo da melhor maneira possível, seu Acidal.

Acidal Excelente! Mãos à obra!

Governador A gente tinha que ver, faz uns trinta anos, um governador era o amo e senhor da província. Todo mundo respeitava a sua autoridade. Nenhuma peça da vida social ficava fora de sua autoridade, desde o dente de um camundongo até o minuteiro de um relógio, todos se encaixavam perfeitamente na máquina do governo. Isso sem falar da mola policial e as molas econômica e judicial. Bons tempos aqueles! Agora... No que acabou se convertendo um governador? Quem sou eu? Um governadorzinho de meia pataca! Meia? O que estou falando? Um quarto de pataca!

Acidal Na verdade, tudo isso, Sebastião, está prestes a mudar.

Governador Esta mesma tarde telefonei para o Fornilla que tinha acabado de voltar da sua fazenda.

Acidal Você falou com ele? O que ele falou?

Governador Veja você, esse é um homem que eu já deveria ter botado na cadeia faz tempo com uma cruz de ferro candente no meio da boca! O incesto cometido na época com suas duas irmãs já teria sido motivo para queimar o seu... Desculpe, seu Acidal, eu ia falar uma besteira. *(faz o sinal da cruz)*

Acidal Mas dá para esperar alguma coisa? O que ele falou?

Governador Esperar? Quem? Esperar o quê? Seu Acidal, esses reprodutores que até na mais inocente figueira encontram prazer escabroso, ou como fala o poeta "reminiscência mulheril", deveriam ser castrados.

Acidal O senhor conseguiu pelo menos falar com ele? No aparelho?

Governador Aparelho? Que aparelho? Quem?

Acidal No aparelho telefônico. Atendeu?

Governador Um homem de quem se fala que seu fogo amedronta até sua própria mãe! Esse

cara não consegue ouvir a voz de uma mulher, mesmo sem vê-la, uma dúzia de fogos do inferno incendeiam sua coluna vertebral!

Acidal Essa é a mais pura verdade, Sebastião! Porém, e os representantes de Fornilla também?

Governador Seu Acidal, a *Corporation* manda que você seja eleito deputado, e eu tenho sido indicado pra conseguir isso.

Acidal O Fornilla aceitou? Ele dá seus delegados?

Governador Acontece que mister Tenedy parece ter esquecido que um governador não tem influência sobre um fazendeiro. *(Acidal anda irritado)* Concordo que um governador faz tremer toda uma comunidade indígena. Eu me comprometo a fazer o que o senhor pedir do povo, quer dizer, do povo mesmo. Lembremos quem expulsou, usando a força pública, a comunidade Tabaya da fazenda Capapuy para entregá-la à Colacho Irmãos?

Acidal Ô Sebastião, Capapuy sempre foi nossa propriedade!

Governador Eu não estou discutindo questões legais. Porém, posso fazer isso e muito mais em favor do senhor, seu Acidal. E faço com muito gosto! Por que não faria? Mas, Fornilla é fogo, hoje não quis atender minha chamada no aparelho.

Acidal É muito porco! Continuam faltando 7 delegados! *(batem na porta)* Entre.

Rina O Isidoro pergunta pelo senhor Acidal.

Acidal *(depois de refletir)* Sim, que passe. Faz ele passar.

Governador O professor é o segundo poder social, depois do meu, é claro. É segundo, em tese, porque aspira ser o primeiro certamente.

Professor *(jovem de óculos, cara triste e roupa extravagante entra pelo fundo)* Muito boa noite, senhor Acidal. Incomodo? Boa noite, senhor Governador. *(Acidal dá a mão com desdém)*

Governador *(paternal)* Isidoro Tapa, antes que eu esqueça, me diga por que o senhor tem sempre essa cara, essa vozinha, esse ar, esse jeito? Somando tudo, parece que você sempre está chovendo. Não sei se estou sendo claro.

Acidal Pode sentar, professor.

Professor Muitíssimo obrigado, senhor Acidal! *(para o Governador)* Então, o senhor estava falando o quê? Não entendi. Que pareço chuva? Não estou entendendo.

Governador É o seguinte, professor, parece que você chove ou que está chovendo em você, quer dizer dentro de você fazendo que sua expressão... Está chovendo lá fora, agora?

Professor Não senhor, não está chovendo lá fora agora.

Governador Percebeu? A gente vê você e tem a sensação de que está chovendo. Com certeza!

Acidal *(para o professor)* Como vai o trabalho, professor? O que a rua está falando?

Professor Falando da chuva... Tenho observado algo muito curioso, talvez esteja errado, mas, quando o tempo fica seco e gelado, a gente de Taque fica boba, quer dizer, trivial, incoerente...

Governador E besta, o que é pior. Especialmente os fazendeiros.

Professor Não há jeito de atingir o espírito da coisa.

Governador Nem a consciência, o que é pior.

Professor Se a gente entrar na pessoa... Moralmente, é claro.

Governador Isso quando a gente consegue entrar, o que é quase impossível.

Professor A gente entra... Entra... Mas parece que a gente nunca entrou.

Acidal E daí? Não estou entendendo.

Professor Não é nada, seu Acidal, é que nessas condições resulta completamente impossível conhecer o que lá dentro da pessoa, ela pensa, sente ou está querendo fazer.

Acidal Isso acontece com homens e mulheres?

Professor Vou falar para o senhor, seu Acidal, com os homens não acontece muito. Agora, com as mulheres esse excesso de secura retira qualquer profundidade, pelo menos da profundidade sensível às solicitações externas.

Governador Bobagens! Fale logo que esta semana, eleitoralmente, o senhor não fez nada e ponto final. *(levanta para ir embora)*

Acidal O senhor já está indo, seu Sebastião?

Governador Sim senhor, estou indo. A filosofia é fatal para minha gota.

Acidal Que hora a gente se encontra amanhã, seu Sebastião? Não esqueça daquele preso. Tem que ser esta noite mesmo!

Governador Eu nunca esqueço das minhas vítimas, seu Acidal. Estarei no meu escritório lá pelo meio-dia. Adeus, professor.

Professor Até mais ver, seu Sebastião.

Acidal Combinado, seu Sebastião. Até amanhã. *(o Governador sai, Acidal aproxima sua cadeira à do Professor, fala em tom simples e confidencial)* Agora ficamos à vontade. Quais são as novidades, seu Isidoro? Como vai a propaganda? E o que fala a voz da rua?

Professor Na verdade, a fala não é muito boa, seu Acidal.

Acidal Quais são os impedimentos pra eu ser deputado?

Professor Os impedimentos estão se multiplicando. Em primeiro lugar, falam que o senhor, desculpe o palavrão, que o senhor é um comerciante. Isso mesmo! Um comerciante! Isso soa...

Acidal Comerciante? Isso não tem nada demais! É crime ser comerciante?

Professor Segunda questão: que o senhor é um peão, um novo rico, um lacaio dos norte-americanos.

Acidal *(repete, atrapalhado)* Um novo rico?

Professor Terceira: que suas mãos suam sempre.

Acidal Miseráveis!

Professor Quarta: que o senhor não sabe quem é Júpiter. Quinta: que o senhor é avarento. Sexta: que o senhor reza em latim.

Acidal Impossível!

Professor É! Espera aí, acho que falaram reza em inglês. Sétima: que viram o senhor comer, na rua, milho com açúcar que nem os cavalos. Oitava: que o senhor é um folgado.

Acidal Quem? Quem fala semelhantes bobagens?

Professor Nona: que o senhor não é Colacho, que é só cola.

Acidal Mas quem é que fala tudo isso?

Professor Décima: que a mãe do senhor tinha barba. Décima primeira: que a amante do senhor é uma mulher que fala quando sonha.

Acidal Isso é coisa dos Galtristas! Vão pagar por isso!

Professor Décima segunda: que Rina, sua empregada, sabe o Velho e o Novo Testamento.

Acidal *(caminhando enfurecido)* Gentalha! Cachorros!

Professor E décima terceira: esqueci...

Acidal Quantas mulheres tem professor?

Professor Mulheres? Eu? Seu Acidal, eu não sei ainda o que é uma mulher. Nenhuma.

Acidal Estou querendo dizer, quantas eleitoras.

Professor Eleitoras? Quase todas as mães dos meus alunos e muitas irmãs maiores e tias, viúvas ou solteironas, sem confirmação de castidade. Agora, seu Acidal, tudo isso está redundando de forma positiva, porém danosa no interesse educativo dos infantes, porque eles pedem uma hora de recreio suplementar diária em troca do voto de suas mães.

Acidal Você visitou todas pessoalmente?

Professor *(repete com malícia)* Pessoalmente? Para quê? Não era necessário, seu Acidal. A promessa solene dos filhos, dos meus alunos, era

suficiente.

Acidal Como é que você confia na promessa desses moleques?

Professor Esses alunos têm abaixo de dez anos...

Acidal Você está caçoando de mim, professor?

Professor O meu plano é o seguinte. Veja só: no dia da eleição pela manhã, um formidável choro de 138 crianças, um choro sustenido, seja ritmicamente ou sincopado, ou em forma de fuga. Um choro possante, percutâneo, brutal, tentacular. Será um choro eleitoral jamais ouvido no âmbito da cidade. As mães com o coração desgarrado pelo choro dos seus filhos, os pegarão nos seus braços e perguntarão: Por que chora, meu filho? Por quê? Aí eles responderão berrando: Co... Co... Colacho. *(batem forte na porta)*

Acidal Entra. O que há?

Comandante *(homem rude e decidido)* O senhor Acidal Colacho está visível? Boa noite!

Acidal O senhor está falando com ele. Pode entrar.

Comandante *(saudando militarmente)* Comandante Frederico Mercedes Hermenegildo das Quadras e Sotelaga Dourado do Socorro Molleturas, às suas ordens! Chefe do Batalhão dos Hussardos da Glória número 14, comissionado nesta província para custodiar a ordem pública durante o processo eleitoral. Acampado faz uma hora na sede da Escola Nacional de Varões desta cidade. *(o professor, ejetado como uma mola, dá dois passos enérgicos em direção ao Comandante)* Venho para ficar às ordens do senhor. Tenho 150 homens com 150 cavalos, 40 atiradores e 20 soldados de infantaria se for o caso. 300 espingardas, 180 pistolas, 30 delas sem gatilho, 2 sargentos primeiros, 4 capitães, 4 tenentes, 8 subtenentes, 3 metralhadoras. *(o professor recua dois passos)* E munição para... Quantos habitantes há em Taques?

Acidal Algo por volta de 2 mil habitantes.

Comandante 2 mil? Muito bem. Munição para 2 mil pessoas.

Professor *(com timidez)* Se eu não estou errado Comandante, só é permitido matar apenas os eleitores...

Comandante Disponha, senhor Colacho. *(volta a saudar militarmente)*

Professor Aos que sabem ler e escrever...

Acidal Por favor, sente-se, Comandante. Precisamos palestrar detalhadamente.

Comandante Antes, porém, esse senhor tem que sair. Detesto homens de óculos.

Acidal *(voltando-se para o professor)* Como o senhor quiser. Seu Isidoro...

Comandante Que vá embora logo. Perdemos a guerra de Antivia por culpa dos homens de óculos. Como homem e patriota que sou, nunca esquecerei! *(para o professor)* Você ouviu, meu amigo? *(o professor, que é atropelado pelo comandante, foge pela porta dos fundos protegendo sua cabeça com as mãos)* Vá embora daqui! Vá dormir! *(o professor sai e o comandante bate a porta)* O coronel Changomar costumava dizer: Nada de burro preto, Pedros, nem óculos! Ele tinha toda razão.

Acidal Como foi a viagem, comandante? Pode se sentar.

Comandante Que sentar, que nada! Senhor Colacho, não me venha com salamaleques. Estou com pressa. Vamos ao que interessa. *(Acidal percebe que está lidando com um homem terrível)* Eu divido os homens em militares e civis, ou o que é a mesma coisa, águias e galinhas. *(caminha de um lado para outro, seu andar compassado e soberano faz tremer o palco)* Só os que têm comando triunfam na vida, o resto são palermas. Senhor Colacho, não existe eleição em que meus Hussardos da Glória número 14 tenham participado sem que o candidato que eu servia não tenha saído vitorioso.

Acidal Comandante, até agora a assembleia...

Comandante Shh! Sei muito bem o que é uma assembleia. Já dissolvi mais de 20 só de mostrar minhas esporas ensanguentadas numa bandeja. *(continua andando)* Senhor Colacho, eu sou um homem forte! Sou um militar! Além do mais, comandante! Eu não quero saber de assembleias!

Acidal Os eleitores que eu tenho até agora...

Comandante Shh! Eu tô falando! Eu não quero saber de eleitores, nem de leis, nem de direitos. Isso é fogo de palha! Vejamos o fundo das coisas, senhor Colacho. *(de repente para e olha fixo para Acidal)* Quantos Manueles há em Taque?

Acidal Manuel? Veja comandante, deve haver uns...

Comandante A força opositora aos meus soldados no país inteiro é calculada pela quantidade de Manueles que existem nele.

Acidal Acho que por aqui deve haver mais ou menos uns trinta.

Comandante E quantos Alexandres? A fraqueza de um país mede-se pela quantidade de Alexandres que o habitam. O senhor deve estar lembrado que durante a guerra contra Antivia o presidente chamava-se Alexandre Toro Tacho. Eu reconheço os que se chamam Manuel pela cara. Nos tumultos, nas greves, nas revoluções, os meus hussardos já sabem de cor a minha ordem: atacar preferencialmente os Manueles.

Acidal Comandante...

Comandante Deixe eu falar! Em menos de dez anos já servi uns quinze presidentes da república: presidentes radicais, democratas, republicanos de direita, de esquerda, de centro, socialistas, monarquistas, de todos os partidos. Presidentes bons, maus, médios, velhos, jovens, déspotas, generosos, grandes, pequenos, gordos, magros, de qualquer tamanho. Eu sou apenas um soldado cujo dever é obedecer cegamente que mandar, seja quem for, seja por onde for. O que devo fazer para que o senhor Colacho seja deputado? O senhor manda. Eu não tenho nada que ver com política, a não ser quando há eleições.

Acidal Comandante...

Comandante Shh! Estou falando! Pegue o senhor aqui, seu Colacho. *(pega a mão de Acidal e a coloca na barriga)* O que o senhor sente?

Acidal É uma... espécie... de bola. Uma...

Comandante Silêncio! Vamos, diga o que é isso! Não tenha medo, responda! O que o senhor sente?

Acidal Agora parece... Parece algo como um...

Comandante Shh! Essa é a primeira cicatriz. Agora deste lado? *(leva a mão de Acidal para a ponta do nariz do comandante)* Eis a segunda cicatriz. E deste lado? *(leva a mão de Acidal para uma das têmporas do comandante)* As cicatrizes número 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9, todas elas na mesma têmpora. Como o senhor pode ver, além do uniforme e das medalhas, eu sou um herói nove vezes condecorado, seu Colacho. Pode contar com sua eleição. Fique sossegado. O que pode fazer uma miserável aldeia de 2 mil habitantes, mesmo com todos seus Manueles, contra meus 150 hussardos da Glória número 14 e 20 soldados de infantaria, se for o caso? Senhor Colacho, espero pelas suas instruções amanhã. *(preparando-se para sair)* Vou embora. Estou com fome. *(batendo continência militar)* Às suas ordens: Frederico Mercedes Hermenegildo das Quadras e Sotelaga Dourado do Socorro Molleturas! *(sai rapidamente pelos fundos)*

Acidal *(perplexo)* É um verdadeiro leão! *(Caminha pensativo, batem na porta)* Pode entrar!

Rina Senhor Acidal, acaba de chegar meu pai.

Acidal Teu pai? Era hoje que tinha que vir?

Rina Sim. Era hoje que tinha que vir.

Acidal Bom, então faz entrar. Um momento! Sim, deixa ele entrar.

Rina Muito bem, senhor Acidal. *(sai. Pausa. Entra o senhor Rupe, é um camponês de sessenta anos, curvado e vestido muito pobremente. Rina o acompanha)*

Rupe *(muito humilde)* Boa noite, senhor Acidal.

Acidal Que ninguém atrapalhe, Rina. Vá e fecha bem a porta.

Rina Muito bem, senhor Acidal. *(sai)*

Acidal Rina, que ninguém venha atrapalhar, tá? Vá e fecha bem essa porta.

Rina Tá bom, seu Acidal. *(sai)*

Acidal *(para seu Rupe)* A Rina já falou por que chamei o senhor?

Rupe Falou sim, senhor Acidal. Por isso estou aqui. O que o senhor manda?

Acidal O senhor trouxe o combinado? Precisa de algo mais? Um fumo de corda?

Rupe *(sentando-se)* Trouxe tudo o que preciso. Obrigado, senhor Acidal.

Acidal *(sentando-se frente ao velho, fala como se fosse um doente falando com o médico)* Olha, seu Rupe, quero que você fale se tudo vai dar certo para mim na política. Você consegue responder essa pergunta? A Rina falou pra mim que é no sabor da folha de coca que você consegue descobrir o futuro e muito mais do que vai acontecer com a pessoa. Então vejamos. Você já está mastigando sua coca? Muito bem. Perfeito. *(pausa durante a qual Acidal caminha observando seu Rupe que permanece sentado e em silêncio)* Será que você prefere ficar sozinho? *(pausa, Rupe* não responde)

Rupe *(divagante)* Ela não deixa... Tá difícil... É folha demais e se botar mais cal vou queimar a boca.

Acidal Você quer a folha mais molhada talvez?

Rupe Na morte da Tacha, minha mulher, foi desse jeito mesmo. A folha e a cal brigaram muito. Três sextas-feiras antes da morte... Era uma escuridão só! Ô capiroto!

Acidal *(apreensivo)* O que está acontecendo, seu Rupe? *(o velho volta a ficar em silêncio. Acidal caminha preocupado. Pausa. Aproximando-se de Rupe)* Veja você, seu Rupe, o negócio é o seguinte: O Mordel é contra eu entrar na política e eu acho que devo entrar na política. Quem você acha que está certo? Qual é o caminho a seguir? O que fala sua coca?

Rupe Traga um pratinho e um copo pra mim, senhor Acidal.

Acidal É para já, seu Rupe.

Rupe Com um pouco de água no pratinho.

Acidal Pode deixar, seu Rupe. A água já está aqui.

Rupe *(tira das suas roupas uma vara preta de meio metro de comprimento)* Fique um pouco longe da mesa, senhor Acidal. Sente-se mais para lá.

Acidal Muito bem. Muito bem. *(Rupe em pé perante o prato e o copo de água que estão sobre a mesa, levanta a vara com as duas mãos verticalmente na frente dos seus olhos, à altura da sua cabeça e fica ouvindo em seu entorno enquanto Acidal o observa com muita ansiedade)*

Rupe *(olhando fixamente a vara, está alucinado, sacerdotal e sereno)* Patunga é a lagoa infinita, lá embaixo do sol e a lua! Na lagoa, um morro de ponta cabeça procura chorando a erva de ouro e os metais no fundo dela! *(voltando-se bruscamente para Acidal)* Se o senhor consegue ver por detrás das lombadas e do matagal um brilho verde como o olhar de um sapo, não fale nada, nem deixe o seu lugar! *(o velho bota, horizontalmente* à *mesa, a vara preta em cima do prato com água e volta a fixar os olhos na vara)*

Acidal *(de longe, muito baixinho)* Posso ser deputado? Devo ser deputado? *(o velho não responde. Pausa. Rupe entoa em voz baixa uma cantiga esquisita, infinitamente triste, que faz Acidal abaixar a cabeça e ficar parado. Pausa)*

Rupe *(mudando a cantiga para uma forma de recitado lamentoso)* Amanhã de manhã, joga tua camisa no rio! Ao meio-dia, joga teu chapéu

no fogo! No fogo, ao meio-dia, teu chapéu! *(de repente, joga a vara violentamente no chão e depois ele desmaia numa cadeira)*

Acidal Seu Rupe! Seu Rupe! Fale francamente! Não esconda nada de mim!

Rupe *(recuperando-se)* O senhor lembra qual foi a coisa mais triste que já aconteceu na sua vida?

Acidal A coisa mais triste? Sei lá, seu Rupe! Ninguém gosta de lembrar!

Rupe Sem mandinga e sem despacho ninguém consegue. A mandinga protege de voltar a acontecer e cair de novo, e o despacho devolve a honra e a riqueza.

Acidal O senhor sabe muito bem disso. Eu estou por fora.

Rupe Acontece, seu Acidal, que os cachorros só latem para os pobres. Por favor, o senhor pode sair para o pátio? Só um momento, apenas um momento.

Acidal Para o pátio? Tudo bem! Lá vou eu. *(Acidal sai pela porta da direita, o velho fica só, ele está fechado profundamente em si mesmo, olhando imóvel para o chão. Pausa. De repente, parece tomado pela loucura e começa a andar enfurecido pela sala. Acidal volta do pátio.)*

Rupe *(rugindo fora de si)* Minha filha está prenha! Rina está prenha de vocês dois!

Acidal O que o senhor está falando, seu Rupe?

Rupe Minha coca acabou de falar.

Acidal Isso é mentira!

Rupe Minha Rina está prenha de vocês dois! A coca não mente jamais!

Acidal *(ficando irritado)* Seu Rupe, não comece com suas histórias!

Rupe Vão pagar pelo que fizeram com a Rina! *(Rina entra chorando pelos fundos e abraça seu pai)*

Acidal Olha só isso! Tudo resultado da coca! E a outra então... Que mania de ficar ouvindo por trás da porta. *(tira uma garrafa e um copo de uma gaveta da mesa)* Venha Rita, dá um trago no velho pra ver se ele para de delirar.

Rina Tá bom, seu Acidal. *(serve um copo para seu pai)*

Acidal E vai logo preparar meu chá de camomila que estou com sede.

Rina Tá bom, seu Acidal. *(sai pela porta da direita)*

Acidal *(olhando seu relógio)* Já são dez e meia da noite e Mordel não dá notícia. O que será que aconteceu? *(Rupe segura o copo na mão sem beber, olha fixamente o chão. Acidal aproxima-se e fala em tom confidencial)* O senhor também é homem, seu Rupe. Já foi jovem também. O senhor entende, são os arroubos da juventude. Sua filha. O senhor percebe... Agora, esse negócio do Mordel também ter participado. Isso não é comigo. *(o velho escuta pesaroso)* Uma noite, a Rina estava passando roupa na cozinha... Prenha? O que é isso? Seu Rupe, beba um pouco... *(Acidal serve o copo do velho que o bebe de um gole, Acidal volta a servi-lo)*

Rupe Vendi minha filha Rina ainda criança para o padre Trelles. Tinha só quatro anos e dos oito pesos que ele ofereceu por ela, só recebi a metade e o restante foi uma missa pela alma da Tacha, minha mulher. E o que aconteceu com o padre?

Acidal *(bebe seu copo de um gole só)* Fiquei sabendo! O padre e sua mula rodaram ladeira abaixo. *(de repente Acidal fica muito nervoso)*

Rupe Foi um Deus nos acuda senhor Acidal! *(faz o sinal da cruz)* A mula não era outra senão a Conceição, sua amante.

Acidal *(caminhando agitado)* Ah é? A Conceição mesmo?

Rupe Falava-se que aos sábados, à meia noite, ele montava nela usando esporas e freio de fogo, a fazendo correr como louca por ruas e quebradas. Era mesmo o demo no corpo da mulher!

Acidal *(servindo mais tragos)* A Conceição com

crina de mula. *(riso forçado)* Bela garupa, seu Rupe!

Rupe Depois foi dona Serafina, a fazendeira do Santa. Pouco antes do padre rodar na quebrada, ele tinha regalado minha Rina para Dona Serafina. Falam que, na verdade, ela foi trocada por dois coelhos de Castela *(Acidal escuta inquieto)*. A velha me expulsou de sua casa um dia que eu fui reclamar umas batatas pela minha filha. Soltou seus cachorros e outros bichos contra mim. *(Acidal bebe seu copo e volta a enchê-lo)* Depois, a velha pagou! *(Rupe bebe seu copo de um gole só)*

Acidal Como foi que ela pagou, seu Rupe? Também despencou da ladeira?

Rupe Uma noite chegaram no Santa uns revolucionários partidários do general Selar, usavam máscaras e espingardas. Amarraram a velha e suas filhas que segundo constava eram virgens, tiraram anéis e colares de brilhantes delas, assim como dedos e braços à golpe de facão.

Rina *(voltando pela direita)* Seu Acidal, seu chá de camomila já está pronto.

Acidal Tudo bem, bebo mais tarde. *(serve outro copo para seu Rupe)*

Rina Muito bem, seu Acidal. *(volta a sair pela direita)*

Rupe Depois de passar pelas armas dos 30 revolucionários, a velha e as filhas morreram.

Acidal *(bebendo)* Bom, seu Rupe, não é para o senhor ficar com raiva de mim. Vamos esquecer tudo isso.

Rupe *(bebendo)* Senhor Acidal, cada um e sua consciência, não é?

Acidal *(sentando-se frente ao velho)* Acontece que neste mundo... Talvez... Já que tudo é possível neste mundo...

Rupe (*extasiado*) Agora sim essa folhinha está boa! O senhor estava falando, seu Acidal... Ah, sim!

Acidal Seu Rupe, são três anos com a Rina. O que o senhor acha?

Rupe Serão três anos no Corpus Christi.

Acidal O senhor ficou contente de eu tê-la roubado dos Chumangos. Como estaria ela agora, não é?

Rupe Uma tropeira. Uma pobre tropeira e mais nada.

Acidal Enquanto aqui! Ela mesma pode contar pro senhor. Sapato de salto alto, meia de seda, lenço branco, brincos, fitas e sabe Deus que mais! Até anel de cobre ela tem! *(Rina volta pela direita)* Não é mesmo, Rina?

Rina É verdade, seu Acidal.

Acidal *(para seu Rupe)* O senhor está ouvindo?

Rupe Sei, sei muito bem. Sendo que antes ela... *(Rina vai sentar-se longe)*

Acidal *(já meio bêbado, vendo Rina passar)* O que você tem? Choramingando ainda?

Rina *(falando baixinho)* Não é isso, seu Acidal. Estou com um pouco de tosse.

Acidal *(para seu Rupe)* Ela manda e desmanda na minha casa como se fosse a dona. É por isso que o pessoal fofoca. Porém, seu Rupe, eles podem fofocar à vontade, sua filha mora na minha casa e ela pode fazer o que der na telha dela. *(serve mais bebida)*

Rupe E o senhor Mordel? O que é que o senhor Mordel fala de tudo isso?

Acidal Fala o mesmo que eu estou falando. Deixa de acreditar em fofocas seu Rupe! Prenha..? Talvez... É muito provável... Porém... De nós dois? *(volta seus olhos vidrados de álcool para a sombra disforme do corpo de Rina sentada num canto escuro. Rupe olha alternadamente para Rina e para Acidal, e depois de um instante chama pela empregada)* Rina!

Rina Sim, seu Acidal?

Acidal Venha até aqui. Aproxime-se.

Rina Tudo bem, seu Acidal.

Acidal *(para Rina que ficou próxima deles)* Sente-se. Eu e teu pai estamos aqui... Seu Rupe, eu

quero a sua filha de verdade. Meu coração lhe pertence. *(Rina chora baixinho)* Não chora, Rina. Teu pai está falando que... É verdade que você está grávida? Fala... Fala na frente do teu pai.

Rina Pelo amor de Deus, seu Acidal!

Acidal Pode falar, não tenha medo. Você sabe que não posso ter ciúmes do meu irmão. Fala, você está grávida? *(Rina chora muito mais)* Seu Rupe, eu não quero que o senhor vá embora bravo comigo. Não é que eu tenha medo de suas macumbas, acontece que Rina é praticamente da casa.

Rupe *(para Rina)* Filha, eu e sua mãe fizemos você de maneira correta. Ela deu pra mim tudo que tinha de bom, e eu também dei pra ela.

Acidal Rina, fala que você não está grávida. Você está grávida?

Rina *(o rosto oculto entre as mãos)* Sim, seu Acidal... Estou grávida.

Acidal *(repentinamente furioso)* Como é que você está grávida? Está grávida de quem?

Rina Não sei de qual dos dois, seu Acidal.

Acidal Como não sabe? Então...

Rina O senhor Mordel diz que é do senhor.

Acidal Mordel falou que você está grávida de mim? Quando falou isso? Percebe o que está falando?

Rina Ele falou o outro dia que voltou de Catarca.

Acidal Por que você perguntou pra ele e não pra mim?

Rina Eu achava... Porque achava que era dele.

Rupe Sua cadela, você é minha desgraça!

Rina *(de joelhos perante o pai)* Perdão, meu pai! *(chora. Batem na porta da rua, do lado do pátio. Todo mundo fica ouvindo)*

Acidal Estão batendo na porta! *(voltam a bater)* É. É aqui mesmo que estão batendo. Quem pode ser nessa hora? *(sai pela direita)*

Rupe *(levantando sua filha por um braço, fala baixo e carinhoso)* Levanta, minha filha! Você está de quantos meses?

Rina Acho que de três, pai.

Rupe E eles sabem que você dorme com os dois?

Rina Sabem, mas fingem que não sabem.

Rupe E o que eles falam pra você?

Rina Falam que é melhor pra mim.

Rupe Melhor pra você?

Rina Falam que é pra economizar. Desse jeito os dois só mantêm uma mulher.

Rupe E você? O que você acha que ganha com isso?

Rina Eles falam que o quarto que seria da outra mulher, vai ficar pra mim depois.

Rupe Ah, são muito espertos! São uns lobos esses safados!

Rina Porém, eu sei o que vai acontecer: vão me fazer abortar porque nenhum dos dois quer ter filhos. Tiveram o Novo por descuido. Ele também é dos dois. Por isso, o Novo fala que são seus tios. *(chora)*

Rupe Foi por economizar também que o Novo foi gerado pelos dois irmãos?

Rina Como é que deixei eles fazerem, meu Deus! Mas... O que eu podia fazer? Como podia negar-me? Como podia falar que... Oh meu pai! Pai! Paizinho! *(chora abraçada aos joelhos de seu Rupe)*

Rupe Coisa horrorosa! Avarentos! Sovinas! *(de repente fica* misterioso e vingativo*)* Escuta! Olha bem! Tua barriga..! Ah! *(beijando uma cruz feita com seus dedos)* Juro por esta cruz! Você vai ver! *(barulho no pátio)*

Rina *(assustada)* É o seu Mordel!

Rupe É o seu Acidal!

Rina *(olhando pela fresta da porta à direita)* Tô falando que é o seu Mordel!

Voz de Acidal Rina!

Rina Tô indo, seu Acidal! *(sai pela direita. Rupe fica só, tira uma agulha da sua tabaqueira e passa na cal para espalhar na direção do pátio, fazendo desenhos cabalísticos no ar. Pela direita, entra*

Mordel com roupa de viagem acompanhado pelo seu irmão Acidal. O velho se esconde num canto da porta)

Acidal *(apreensivo)* O que está acontecendo? Senta. Descansa. Comeu alguma coisa? Vou mandar preparar uma sopa.

Mordel *(agitado)* Precisamos falar e é muito! É um assunto muito importante! *(percebendo que Rupe começa a se mexer quase arrastando-se em direção ao pátio)* Oi? Quem é esse aí?

Acidal *(que tinha esquecido do velho)* Sei lá. Ah! É o pai da Rina.

Mordel Fecha todas as portas. Não quero que ninguém atrapalhe.

Acidal Pelo menos, toma qualquer coisa.

Mordel *(indo e vindo)* Não quero nada por agora. Talvez mais tarde.

Acidal *(fechando a porta da direita e falando alto para Rina)* Rina, não entra porque estamos ocupados.

Voz de Rina Muito bem, senhor Acidal!

Mordel É demais! Não dá pra acreditar!

Acidal Algum problema com a empresa? Você brigou com mister Tenedy?

Mordel O Llave fechou o balancete do mês passado?

Acidal *(tira de uma gaveta o livro de contas)* Fechou. Aqui está o resultado.

Mordel Acho que no semestre passado ganhamos uns 19 mil pesos, mais ou menos.

Acidal *(consultando uma página do livro)* Aqui está. São... É... 21 mil. Exatamente: 21.775 pesos e 29 centavos, rendimentos somados entre os dois bazares, a ajuda pelos peões e tropeiros, transporte de minério e a fazenda.

Mordel *(pensativo)* Hum! 21.775,29 é muito pouco. Você tem aí os balancetes antigos, os de 1909?

Acidal Não, não estão aqui. Se eu lembro bem e já faz isso mais de 12 anos, foi quando terminamos de pagar ao velho Tuco e conseguimos mudar de loja, a gente sempre aumentava nosso capital em pelo menos 60% cada ano.

Mordel Nunca fiz nada contra mister Tenedy para ele me tratar desse jeito! Muito pelo contrário, eu sou seu puxa-saco, seu...

Acidal Mordel, fala logo, o que aconteceu? O que fez mister Tenedy?

Mordel Quer que eu seja Presidente da República! Imagina!

Acidal *(abestalhado)* Pelo amor de Deus!

Mordel Já pensou, eu Presidente da República?

Acidal Pode ser, meu irmão!

Mordel Não adiantou reclamar! Ontem, pela manhã, mandou me chamar no seu escritório e falou: "Seu Mordel, os interesses da *Corporation* exigem que o senhor seja hoje Presidente da República.

Acidal Foi desse jeito mesmo que o americano falou?

Mordel Você já sabe como são esses gringos. Depois de implorar muito, falei pra ele que, em último caso, você seria melhor presidente que eu.

Acidal Como assim? Que eu seria melhor?

Mordel Mas não adiantou nada! Ele quer porque quer que eu seja presidente! Chegou até a ameaçar que, se eu desobedecer as ordens de Nova Iorque, a empresa seria obrigada a expulsar a gente de Cotarca, perdendo nossos bazares, a contratação dos peões, dos tropeiros, de tudo.

Acidal Mas nossa fazenda não! A Capapuy não é deles!

Mordel Ele falou: tudo! "Você, senhor Mordel, é o cara que nosso sindicato confia, você é a única pessoa leal que pode trabalhar conosco no governo, ajudando seu país e o nosso."

Acidal Mas você lhe explicou que...

Mordel Expliquei tudo! Mister Tenedy, falei pra ele, eu não tenho jeito nem instrução suficiente para isso. Eu posso servir a *Corporation*

em tudo que o senhor mandar, mas não como presidente.

Acidal Que horror! E qual era a justificativa dele?

Mordel Parece que vão dar um golpe daqui a pouco, só umas semanas. Ele falou que a *Corporation* conta com muitos coronéis e generais. Segundo farejei, os americanos estão descontentes com o atual presidente porque anda favorecendo as empresas inglesas, prejudicando as gringas. Não confiamos mais em ninguém, ele falou: "Todos os políticos deste país são uns ladrões. Nós precisamos de um homem honrado que não seja traidor e esse homem não é outro senão o senhor."

Acidal Mas, então, como é que ficou?

Mordel Como ficou? Ficou que mister Tenedy é um teimoso e eu não sei o que fazer mesmo. *(desmonta num sofá puxando seus cabelos)* Não sei o que fazer! Não sei mesmo!

Acidal *(seu espanto inicial começa a transformar-se numa aflita alegria)* Bom, pelo amor de Deus, também não é para ficar pirado, Mordel! Pensando bem...

Mordel Eu não tenho medo de nada, você sabe disso. Nunca tive medo de nada. Aflição, trabalho e miséria? Tudo isso me faz rir. Mas me obrigarem a fazer uma coisa para a qual não fui feito. Isso não dá!

Acidal Será que mister Tenedy não aceitaria que eu seja presidente no teu lugar?

Mordel Como é que eu vou ser presidente? Eu não sei nada de nada! Não sei falar em público! Não levo jeito, não conheço os costumes!

Acidal Calma, Mordel, não pira! Fica sereno! Pensa e reflete. Olha que no fundo mister Tenedy procura o melhor para você. Agora, em todo caso, pede de novo para eu substituir você. Volta a choramingar pra ele!

Mordel Ele vai se opor de novo. Conheço ele.

Acidal Então, você tem que aceitar, meu irmão! Aceita, mesmo para ser presidente por um dia só. Coragem! Como é que é? Logo você! Um cara como você vai ficar com medo de discurso, de casaca, de cerimônia?

Mordel Pois é justamente isso! Discurso! Casaca! Fico suando frio só de pensar! *(fica caminhando tomado de uma grande agitação)*

Acidal *(tira de repente um livro de urbanidade e boas maneiras)* Devagar! Espera um pouco! Olha! Olha mesmo, você sabe o que é isto aqui? Este livro é o máximo! Com ele você vira o que quiser: presidente, ministro, deputado ou senador. *(folheando o livro)* Veja, justo aqui você tem um capítulo ótimo. *(lendo)* Nos altos círculos políticos e diplomáticos. Olha, aqui fala do que você tem que fazer e dizer entre ministros, deputados e presidentes. *(Mordel examina o livro)* O Llave que é quase um bacharel, vai te ajudar com o resto.

Mordel Esse é o livro que você falava nas cartas? Que Llave deu pra você?

Acidal O mesmo. Olha aqui. *(lendo o título de alguns capítulos)* Na casa de um deputado recém-eleito. Como ingressar na sala da esposa do ministro quando ele está ausente. Como receber um embaixador para jantar. Como falar do tempo com a filha solteira do senador. Como fazer um discurso para uma multidão. Como fazer o nó da gravata num enterro. Qual é a melhor hora para olhar as horas num baile.

Mordel Não dá pra entender! Não dá!

Acidal Como é que não dá? É bem simples, você aprende logo!

Mordel Nunca vou entender por que mister Tenedy teima tanto que eu seja presidente, justo eu. Vou falar com ele. Vou pedir de novo que seja você. Não tem outro jeito. Ele diz que precisa de um homem de confiança? Então é você!

Acidal É isso mesmo! A gente não pode perder a oportunidade. Imagina! Presidente da República! Logo eu, que mal queria ser deputado.

Mordel E se ele voltar a recusar, falarei que pode fazer o que quiser com a gente. Pode se vingar, expulsar da mina, deixar na miséria, o que quiser. Mas, eu não quero ser Presidente da República de jeito nenhum. Isso não dá! Não dá! Não dá mesmo! Não, e ponto final.

Acidal *(como se fosse um segredo)* Mordel, estou pensando numa coisa.

Mordel O quê? O que você está pensando?

Acidal Você está lembrando de... *(pisca o olho fazendo referência à Rina)* Hein?

Mordel Ah! Mas, então mister Tenedy não conseguiu?

Acidal Não encostou um dedo! Sou testemunha disso!

Mordel Quer dizer então...

Acidal O que você acha?

Mordel *(maravilhado)* É isso mesmo, cara! Pode apostar!

Acidal Você leva a moça pra Cotarca, organiza a folia com o gringo e depois...

Mordel Você conhece o cara! É seu ponto fraco!

Acidal Especialmente ela. Pode apostar!

Mordel O quê? Nem fala, cara! Com ela tiro do gringo o que eu quiser! Você vai ver! Uns goles, Rina quietinha num canto e pronto.

Acidal Pede pra eu trocar com você. Não arreda de jeito nenhum. Agora, se ele não topar, se ele teimar... Aí...

Mordel Aí não tem Rina que resolva.

Acidal Você deve ficar bem esperto. Seja astuto. Nem ela, nem ele, devem perceber a armação! E na hora agá...?

Mordel Como ela está agora? Bonita? Gostosa?

Acidal Vou te falar... Dá pra o gasto.

Mordel É bom chamar. Chama pra dar uma olhada.

Acidal Vou chamar, sim. *(abre a porta da direita e fala alto)* Rina! Venha aqui!

Voz de Rina Tô indo, senhor Acidal. Agora mesmo.

Mordel Só se você tiver algo com ela ou se quiser exclusividade.

Acidal Eu? Imagina! E você?

Mordel Hum, também não, cara. Shhh! Lá vem ela. *(Rina entra pela direita, está arrumada e penteada. Os irmãos a apreciam com dissimulação e precisão)*

Acidal Rina, seu pai já foi embora?

Rina Sim, seu Acidal. Ele já foi embora, faz um tempo.

Acidal Muito bem. Muito bem. Você procura pra mim uma faquinha que esqueci hoje de manhã acho que na gaveta da mesinha do canto?

Rina Procuro sim, seu Acidal. *(os Colacho olham para ela que ficou de costas)*

Mordel Como a gente estava falando...

Acidal Você vai ver que... *(eles trocam olhares perspicazes)* É uma coisa que mais ou menos pode dar certo. *(Rina está procurando a faquinha na gaveta)* O que você acha? Qual é teu palpite?

Mordel Eu também acredito nisso.

Acidal *(para Rina)* Não está achando, Rina?

Rina Não, seu Acidal.

Acidal Então deve estar aqui, na gaveta desta mesa. Venha procurar aqui.

Rina Tô indo, seu Acidal. *(desse jeito os irmãos conseguem ver, de perto e na luz, os peitos e o rosto da moça)*

Mordel Não dá pra negar, é nossa última cartada!

Acidal Isso aí! Porém eu acho que temos que refletir um pouco mais, não é? *(um fulgor de desejo ilumina o olhar dos irmãos ao ver o peito e os braços nus de Rina)*

Rina *(olhando tímida e inocente para Acidal)* Aqui também não está, seu Acidal. Não estou achando.

Acidal Tudo bem. Deixa pra lá. Não tem importância.

Mordel *(encarando Rina)* Quando volta teu pai?

Rina *(baixando o olhar)* Não sei quando ele vai

voltar, seu Mordel. Agora deve estar muito ocupado na lavoura.

Mordel Tá bom. Pode ir embora.

Acidal *(para Rina)* Mas não deita, porque ainda vou chamar, viu?

Rina Muito bem, seu Acidal. *(sai pela direita enquanto os irmãos a comem com os olhos)*

Mordel *(depois de fechar a porta, falando baixinho)* Cadê Nossa Senhora do Perpétuo Socorro?

Acidal Lá no quarto.

Mordel Vai lá e traz. Traz uma vela também. Temos que pedir pra Nossa Senhora dar um jeito nisso da Rina e do gringo.

Acidal *(saindo pelos fundos)* É pra já. Vou trazer. *(Mordel fica pensativo. Depois, volta Acidal com a imagem sagrada e uma vela. Fala enquanto coloca a imagem na mesa e acende a vela)* Temos que pedir também pra Nossa Senhora que o golpe dê certo. Porque os ingleses têm tudo pra vencer os ianques. Pronto. Pronto. Vamos ajoelhar. *(fica de joelhos perante a imagem)*

Mordel *(ajoelhando-se junto ao irmão)* Já pensou se mister Tenedy nos expulsa de Cotarca?

Acidal Seria uma catástrofe! É melhor rezar.

Mordel Você acha que não podem tirar da gente a fazenda Capapuy. Como se os gringos não pudessem tudo! Lembra que o governador entregou pra gente por ordem de mister Tenedy?

Acidal Afinal, o que temos que pedir pra Nossa Senhora?

Mordel Temos que pedir três coisas. Um, que o gringo fique muito apaixonado pela Rina e que não duvide de tomar posse. Dois, que em troca dela tope que você seja presidente no meu lugar. E três, que o golpe dê certo.

Acidal Fechado! Vamos rezar.

Mordel Vamos rezar. *(os irmãos juntam as mãos e olham compungidos a imagem de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Depois, eles abaixam a cabeça e seus lábios começam a murmurar silenciosamente até um final da cena, uma oração fervorosa, apaixonada e cheia de ansiedade)*

Cortina

Quarto quadro

O mesmo cenário do segundo quadro.

Luz crepuscular no bazar que está de portas fechadas para a clientela.

Mordel e mister *Tenedy bebem seus copos de uísque.*

Tenedy *(fumando cachimbo)* Repito, seu Mordel, os Estados Unidos investiram muito dinheiro aqui. Esses investimentos não podem ser deixados ao léu do atual caos político do seu país.

Mordel Entendo, mister Tenedy.

Tenedy Por outro lado, o próprio interesse nacional exige que essa situação acabe logo. O povo está morrendo de fome, os índios são explorados, os operários não têm trabalho. Funcionários públicos e o exército, não têm salário. Centenas de cidadãos estão presos e desterrados. *(Mordel escuta concordando respeitosamente)* Militares e civis são fuzilados e outro tanto são perseguidos.

Mordel O senhor falou exatamente a verdade, mister Tenedy.

Tenedy Nossa revolução vai acabar com essa baderna odiosa. O senhor, seu Mordel, vai salvar sua pátria da ruína e da anarquia.

Mordel Farei o que estiver ao meu alcance.

Tenedy Nessa tarefa, volto a lembrar-lhe, o senhor pode contar com meu decidido apoio e com a proteção de nossa empresa.

Mordel Sou infinitamente grato, mister Tenedy.

Tenedy Já falei para o senhor que o dia que tomar

o poder, você terá à sua disposição todo o dinheiro que seu governo precisar. Quero dizer, seu Mordel, que a *Corporation* sempre estará do seu lado para ajudá-lo em tudo que for preciso.

Mordel Mister Tenedy, realmente não sei como agradecer.

Tenedy *(batendo seu copo com o do Mordel)* Saúde! Faça uma boa viagem, seu Mordel!

Mordel Saúde! Pelo senhor, mister Tenedy!

Tenedy A que hora você parte amanhã?

Mordel Bem cedo, mister, às 6 da manhã.

Tenedy Procure chegar no porto, dia 20, pela manhã, assim poderá pegar o navio que sai de tarde. O senhor deve chegar na capital dia 29 pela noite, não mais do que isso. O general Otuna espera por você no dia 30.

Mordel Certamente, mister Tenedy. Acidal já deixou tudo pronto em Taque, para chegar na estação de trem, no sábado, o mais tardar.

Tenedy *(ouvindo ruídos da rua)* Acho que eles estão chegando! Tome cuidado para ninguém perceber nada!

Mordel Não se preocupe, mister Tenedy. *(escutam-se passos e vozes confusas que vêm de fora)*

Tenedy *(bem à vontade)* Parece que já estão bêbados. *(batem numa das portas da direita)*

Mordel Já vou! Tô indo! *(abre a porta. Entram em clima de gandaia, o engenheiro Lobo, o caixeiro Pirlón, o delegado Bolazos e o professor Castebas, todos empregados da Cotarca Corporation. Mordel fecha a porta)*

Todos *(fazendo grande algazarra)* Boa noite, mister Terry! São 10 em ponto! É ou não é? (mister *Tenedy ri paternal)*

Delegado Então, vai viajar amanhã, seu Mordel?

Mordel Serão 15 dias! Talvez 10 só!

Tenedy Vai depender da peonada. Se o seu Acidal conseguir reunir alguns antes, seu Mordel poderá voltar tranquilamente na próxima semana.

Pirlón *(para Mordel)* Quantos peões o senhor vai trazer?

Mordel O Máximo que puder, certamente. Uns 80 ou 100.

Lobo Muito bem, seu Mordel, o primeiro brinde é pela sua viagem. O que temos pra beber, mister Tenedy?

Castebas Uísque! A bebida dos príncipes do dólar! *(Mordel serve os copos)*

Pirlón Colacho, até você voltar, com quem fica a Rina?

Mordel Ah, meu amigo! *(risada geral)* Podemos jogar nos dados, se vocês quiserem.

Vários Bravo! Vamos jogar nos dados! Excelente ideia! *(todos formam um círculo em volta do balcão)*

Mordel Meus senhores! Todo mundo participa! Quem vai começar? *(joga os dados e conta apontando com o dedo cada um dos participantes)* Um! Dois! Três! Quatro! *(para Castebas)* Você começa, meu amigo!

Castebas *(que deve começar o jogo)* Mas, o que vamos apostar?

Delegado Você não ouviu que vamos apostar a Rina?

Castebas Rina? Como é que é? Jogar nos dados uma mulher? Isso não se faz! Apostemos uma taça de champanhe. *(risadas)*

Vários Ah, professor! Como você é moralista! Vá predicar na sala de aula!

Castebas Então, vamos nessa! Pela Rina! É uma trinca!

Vários *(lendo os dados)* Não tá com nada! Mão de coroinha! Agora, mister Tenedy!

Tenedy *(jogando os dados)* Pela Rina, que me deixa lambão!

Vários Três mais quatro, sete, mais seis, treze! É o nariz que cresce!

Lobo *(jogando)* Vamos ver! É com a canhota e os cinco dados!

Vários *(às gargalhadas)* Deu nada! Agora outro!

Vai Bolazos!

Delegado *(jogando)* Dou a Rina pra mister Tenedy!

Vários Tres e três, seis. Mais três e ainda três mais... Nossa! É um colosso!

Pirlón *(chacoalhando os dados no copo de couro)* Dá um tempo! Esta vai pelo padre! *(joga os dados)* Tô indo, sairei, fui embora!

Vários *(tumultuando)* Olha o baque! Três, três e... Esse já era!

Mordel *(pegando o copo de couro)* Meus senhores! Se ganhar, vocês deixam que eu ofereça a Rina pra quem eu quiser?

Lobo Nada disso! Não senhor! Quando que você botou a Rina na roda, ela pertence a cada um de nós.

Castebas Jogou no dado, ganhou no dado!

Pirlón Seu Mordel, antes de o senhor jogar é bom dar água pra cavalhada! *(bebem)*

Mordel *(jogando os dados)* Senhores, quatro quatros são dois quatro-olhos.

Vários Isso não vale nada! Nada! Viva Bolazos, tá ganhando!

Lobo *(com o copo na mão)* Um brinde, senhores, por Rina e o Delegado!

Delegado Nada disso! Um brinde por mister Tenedy, nosso patrão e gerente da *Cotarca Corporation!*

Todos Saúde, mister Tenedy!

Tenedy Muito obrigado, queridos amigos! Saúde! *(bebem)*

Delegado Desafio o senhor a jogarmos a moça entre os dois.

Tenedy De jeito nenhum, Bolazos! Ela já é coisa ganha.

Vários Isso aí! O Delegado contra mister Tenedy!

Delegado *(dando um dado para* mister *Tenedy)* Por gentileza, mister Tenedy! Quem vai começar? *(o Delegado e* mister *Tenedy ficam rodeados por todos, eles jogam seus dados)* Eu começo. Continuamos com a trinca. *(chacoalha o copo de couro com os dados)*

Vários Vai perder! Vai perder! (mister *Tenedy joga os dados)* Três, seis e nove. Nossa senhora! Já ganhou! Agora é sua vez, Bolazos!

Delegado *(jogando os dados)* Fogueira ao luar, pelada!

Vários Oito, quatro, xi! *(Tenedy sorri vitorioso)* Champanhe pra todo mundo! Olha o champanhe, mister Tenedy!

Tenedy Uma taça de champanhe pra todos, seu Mordel!

Lobo Seu Mordel, mande trazer a moça agora mesmo. O que acha, mister Tenedy?

Vários Não! Sim! Agora não! Agora sim! Melhor sim!

Mordel Quem manda é mister Tenedy.

Tenedy Cavalheiros, o último jogo foi de brincadeira. Quem ganhou realmente foi Bolazos.

Delegado Nada disso, mister Tenedy! O senhor ganhou a Rina num jogo limpo.

Pirlón *(muito bêbado)* É uma fêmea de dar gosto! Uma terneira de primeira! Tem uns peitos e bunda! É maravilhosa!

Lobo Quando ela caminha é demais! E aquela boquinha? O avesso de uma facada!

Tenedy Seu Mordel, acha que ela viria se você mandar chamar?

Mordel Com certeza, mister Tenedy! Na hora!

Tenedy Então, mande trazer!

Vários Demorou! Tragam ela! É pra já!

Mordel *(chamando Novo)* Novo! Venha logo!

Voz de Novo *(no interior do armazém)* Tô indo, meu tio.

Mordel Mister Tenedy, as taças foram servidas.

Novo Manda, meu tio!

Mordel Vai falar pra Rina vir logo aqui no bazar, diz que estou esperando por ela porque já tô indo pra Taque. Se ela perguntar com quem eu estou, não fala quem está aqui. Fala que estou só, totalmente só, entendeu?

Novo *(indo correndo levar o recado)* Muito bem,

meu tio.

Delegado Isso mesmo! Bravo! Senhores, agora peço a todos vocês pra levantarem suas taças pra brindar pelos Estados Unidos da América!

Todos Isso aí! Isso aí! Um brinde pelos Estados Unidos!

Tenedy *(aparte, continuando uma conversa com Lobo e Castebas)* Dada a atual situação, o escritório central de Nova Iorque exige o aumento imediato da extração de minério em todos os países, na Bolívia, no Peru, México e no Brasil.

Lobo Senhores, os Estados Unidos da América é um grande povo, generoso, idealista...

Pirlón Estados Unidos é o povo mais grande do mundo. Olha o progresso deles! Os norte-americanos são homens ilustres! Quase toda a América Latina está nas mãos dos financistas ianques! Isso é algo realmente extraordinário!

Delegado As melhores empresas mineradoras, as estradas de ferro, a exploração da borracha e da cana-de-açúcar, tudo está sendo feito aqui em dólares.

Mordel Mas, acima de tudo, meus senhores a *Cotarca Corporation. (ovação geral)*

Lobo É o maior e poderoso conglomerado de minério do continente. Tem minas de cobre no Peru, minas de ouro e prata no Brasil e México, petróleo na Venezuela e Argentina e estanho na Bolívia.

Vários Um colosso! Extraordinário! Um país enorme!

Delegado Os sócios da *Cotarca Corporation* são os maiores milionários dos Estados Unidos. Muitos deles são banqueiros e sócios de milhares de empresas mineiras, cartéis automobilísticos, trustes do açúcar e do petróleo.

Pirlón *(alçando sua taça)* Pelos norte-americanos, senhores!

Todos *(com a taça na mão, em volta de* mister *Tenedy)* Viva mister Tenedy! Viva a *Cotarca Corporation!* Viva os Estados Unidos! Hip, hip, hip! Hurra!

Castebas Senhores, enquanto Rina não chega, proponho fazermos tiro ao alvo.

Lobo Muito boa ideia! Tiro ao alvo! *(tira seu revólver)*

Pirlón Quem vai conseguir apagar uma vela em cima da minha cabeça?

Vários Eu! Eu! Eu!

Lobo *(com o revólver na mão, recua uns passos na frente de Pirlón e aponta na cabeça dele, falando)* Aposto que você não é homem de levar um tiro na borda da orelha!

Pirlón Não só um tiro, vinte. Os tiros que você quiser na borda da orelha. *(mal conseguindo ficar em pé, estufa o peito e olha fixo para o cano da arma apontada contra ele, virando o alvo de Lobo)*

Lobo Eu só quero dar um tiro! Só um! Bem na borda da orelha!

Tenedy *(pega rapidamente o castiçal. Mordel acabou de acender para iluminar o bazar e fala para Lobo, fazendo o gesto de alto com a outra mão)* Espera aí! Um momento! A vela! A vela! *(coloca o castiçal com a vela acesa em cima da cabeça de Pirlón)*

Delegado e Mordel Muito bem!

Tenedy *(para Lobo)* Agora apague a vela se puder!

Castebas Olha! Fique esperto, mister Tenedy!

Lobo Apago no primeiro tiro, mister Tenedy!

Tenedy No pavio! Tem que acertar no pavio!

Lobo No pavio mesmo, mister Tenedy! *(uma enorme ansiedade toma conta de todos os rostos. O castiçal dança sobre a cabeça de Pirlón que está bêbado e mal consegue ficar em pé)*

Castebas *(enquanto Lobo aponta)* Não deixa ele acertar, Pirlón!

Pirlón Não é só um tiro! Pode ser cem! *(para Lobo)* Apontar! Fogo!

Lobo *(apontando sua arma no pavio da vela)* Para

de se mexer! Para de se mexer! *(os farristas ficam mudos, parados, com um sorriso inexpressivo nos rostos, acompanhando o castiçal dançante. O estrondo de um raio ilumina o bazar que depois afunda na escuridão. Silêncio mortal. Em seguida, uma gargalhada)*

Vozes Atrapalhado! Cadê o Pirlón? *(Volta a luz, Pirlón está de pé no mesmo lugar, pálido, com um sorriso amarelo)*

Tenedy *(aproxima-se examinando Pirlón)* Tudo bem, Pirlón? Não acertaram você?

Pirlón *(escandaloso)* Um uísque para o baleado! Uma taça de champanha para o morto!

Lobo *(procurando no chão pelo castiçal e a vela)* Acho que acertei o alvo. Bem no pavio mesmo!

Delegado *(que acabou de encontrar o castiçal e a vela)* Aqui está! *(todo mundo se aproxima para ver os objetos)* Não tem qualquer sinal de bala!

Tenedy *(olhando pela fechadura da porta à direita)* Silêncio! Acho que a Rina está vindo! *(todo mundo faz silêncio)*

Mordel *(falando baixo)* Temos que ficar calmos!

Delegado *(falando baixo também)* A gente tem que se esconder!

Tenedy Detrás do balcão!

Castebas Detrás dos tonéis!

Mordel Tô ouvindo passos! *(todos, menos Mordel, escondem-se e fazem silêncio. Este age como se estivesse só, começa a arrumar garrafas e copos nas estantes. Do lado de fora, escuta-se uma canção indígena dolorida e aguda e depois os passos de um homem)*

Pirlón É o Quispe, o guarda.

Todos Cala essa boca! Silêncio! *(a canção e os passos caminham na frente das portas da direita e quando eles se afastam uma voz feminina mal se deixa ouvir aproximando-se. Escutam-se novos passos)*

Mordel Agora estou reconhecendo esses passos.

Pirlón Quer dizer, essas pernas. *(batem na porta)*

Mordel Pode entrar. Quem é?

Rina *(pela direita)* Boa noite, seu Mordel.

Mordel Entra. Mandei chamar você porque agora de madrugada tô indo pra Taque.

Rina Foi o que o Novo falou.

Mordel Senta aí, temos que falar. *(uma inesperada gargalhada estoura no bazar e os farristas surgem de repente)*

Todos *(em volta dela)* Rina! Tudo bem? Como você está bonita!

Mordel *(caçoando de Rina)* É o que você esperava? A despedida do patrão e dos amigos!

Delegado As taças já foram servidas, mister Tenedy! *(o Delegado entrega uma taça para* mister *Tenedy e outra para Rina)*

Os demais *(cada um com sua taça na mão)* Brindemos pela Rina! Por ela, até o reencontro, meu Deus!

Rina *(acanhada)* Obrigada, muito obrigada!

Tenedy *(para Castebas)* Pegue o violão, rapaz. *(para Mordel)* Seu Mordel!

Mordel Aqui está o violão, mister Tenedy.

Todos É isso aí! O violão! Toca alguma coisa, Castebas! *(Castebas começa a dedilhar o violão)*

Lobo Olha aqui todo mundo! É mister Tenedy, o patrão, o gerente da *Corporation,* quem vai abrir o baile!

Todos Muito bem! Viva mister Tenedy! *(Tenedy dá o braço para Rina e a tira para dançar enquanto Castebas toca o prelúdio de uma dança indígena que ele canta acompanhado de Lobo que faz a segunda voz)*

Mordel *(*à *parte para Tenedy falando sobre Rina)* Mister Tenedy, é só um "boa noite cinderela" que ela fica pronta. O senhor vai ver!

Tenedy *(dando uns tapinhas no ombro de Mordel)* Mordel, você é o máximo.

Mordel Pelo senhor, mister Tenedy, dou não só uma serviçal, dou a minha vida! *(enquanto fala, e sem ser visto por Rina, ele mistura várias bebidas numa taça botando o "boa noite cinde-*

rela" destinado à empregada. Castebas começa a tocar e cantar apoiado por um ruidoso bater de palmas)

Pirlón *(de repente, manda todo mundo calar)* Não! Essa não! O Cravo e a Rosa para mister Tenedy! O Cravo e a Rosa! *(declama)* Já saíram a bailar / Ai como não! / Senhora, ai como não! / O Cravo e a Rosa!

Mordel *(levando uma taça para* mister *Tenedy e o "boa noite Cinderela" para Rina* já que ficaram parados um na frente do outro com os lenços na mão por causa da interrupção de Pirlón) Enquanto isso, mister Tenedy, permita que ofereça uma bebida... Por que parou? Parou por quê? *(o violão começa outro prelúdio, Tenedy e Rina bebem. Na sequência, Castebas e Lobo cantam e Tenedy dança com Rina entre palmas e gritos sincopados)*

Pirlón *(acompanhando com olhar ávido o corpo de Rina ao dançar)* Olha esse cangote peludo! Olha esse quadril de égua treinada! *(A fuga da dança provoca um furor frenético dos farristas em volta do corpo de Rina. O Delegado, Mordel, Pirlón e até Lobo e Castebas que ficam cantando em pé, todos acompanham a jovem com requebros e salamaleques. Pirlón joga no chão, nos pés do casal, os chapéus dos farristas. Rina começa a sentir o efeito da bebida preparada e consulta Mordel com o olhar, obtendo dele aceitação num signo tácito de permissão, recolhe o vestido pela frente até meia-perna lançando-se num sapateado fogoso. Pirlón pega uma taça e a estraçalha furioso contra o balcão. Castebas encerra a fuga da canção com um lamento apaixonado e romântico. Então, o casal para de repente de dançar, Rina, sufocada e arquejante, olha outra vez para Mordel)*

Todos Viva! Maravilha! Hip, hip, hurra!

Mordel Bebida para o casal! *(Entrega novas taças a Tenedy e Rina, que ficaram frente a frente como no início, esperando pelo recomeço do baile)*

Castebas Senhores, viva mister Tenedy! *(Todos de pé ovacionam Tenedy enquanto Rina ri muito excitada)*

Tenedy *(Modesto)* É ela! É ela que ganhou!

Rina *(Sempre pendente do olhar de Mordel)* É o senhor! O senhor dança muito bem! *Castebas inicia a próxima dança)*

Pirlón Pra quem Deus dá, Mister Tenedy e São Pedro abençoa!

LOBO: Rina, tira esse xale!

PIRLÓN E **Delegado** *(Retirando o xale dos ombros de Rina)* A cobertura e o térreo tem que estar arejados! Viva a carne livre!

Rina *(Olhando para Mordel)* Não! Não! Não! *(Castebas canta acompanhado por Lobo; Tenedy e Rina voltam a dançar)*

Pirlón Seu Mordel, outra rodada de champanha! *(Tenedy muito bêbado aproxima-se de Rina e beija seus peitos, depois passa seu lenço pelo pescoço, ombros e os pés dela perseguindo-a com o gesto de limpar o chão. Finalmente Rina compreende que Mordel não ficará contrariado com os modos do* mister. *Por isso, quando chega a nova fuga, Rina num repentino e espontâneo ímpeto de entusiasmo retira o xale pegando de cada lado para botar na cintura marcando-lhe o seu talhe, joga o busto para trás iniciando um belo sapateado. O entusiasmo dos homens chega ao paroxismo)*

Todos *(Batendo palmas e de olhos faiscantes em volta de Rina)* Remexe! Rebola! Assim! Assim! Assim! *(Tenedy, vencido pela moça, fica trêmulo e ofegante, mas pega Rina nos braços e a levanta no ar, a espreme contra si e enche de beijos. Castebas e Lobo param repentinamente de tocar e cantar, o professor ergue o violão no alto como se fosse jogá-lo furiosamente contra o borde do balcão, mas no mesmo instante um tiro de revólver estoura no bazar. A gritaria aumenta)* Viva! Quarenta mil vivas!

Castebas *(Subindo numa cadeira para dominar o ambiente)* Uma palavra! Meus senhores! Só uma! *(Silêncio solene)* Respondam senhores! Depois de Deus, o que é mais importante

neste mundo?

Vários Mister Tenedy! Os Estados Unidos! A *Cotarca Corporation!*

Castebas *(Voltando a dominar o tumulto)* Não é nada disso, meus senhores! É o sexo! *(Rina escapa dos braços de Tenedy e corre até Mordel procurando proteção)*

Tenedy *(Para os músicos)* Agora, uma canção que fale da alma.

Pirlón "Vou embora numa terra distante..."

LOBO: "A maldição"? Ou "Ai, o destino me leva muito longe"

Castebas "Quando a neve se desfaz" *(Toca o prelúdio da canção no seu violão)*

Mordel *(Levando Rina pelo braço até Tenedy)* Venha, vamos onde mister Tenedy.

Tenedy *(Pegando Rina nos seus braços)* Deixa ela! Deixa ela vir sozinha! *(Rina ri nervosa, tentando fugir do abraço de Tenedy)*

Mordel *(Ríspido)* Ô Rina! O que é isso? Mais respeito com o patrão! *(Contudo, Rina consegue fugir dos braços de Tenedy e já muito bêbada passeia pela loja com o cabelo desgrenhado, sem o xale, rindo sem parar)*

Rina *(Não procura mais o olhar de Mordel)* Chega de canções tristes! Outra dança! Vamos dançar outra vez mister Tenedy?

Tenedy Chega, senhores! Outra dança! *(Tenedy pega Rina pela cintura e grudado nela passeiam prontos para dançar, enquanto Castebas troca o dedilhar do seu violão. Palmas gerais para o rebolado da moça)*

Rina *(Para os músicos)* "Ao pé da cova morre!"

LOBO E **Castebas** "Um coração de madeira vou mandar fazer".

Castebas Não! "O rio volta à su margem". *(Todos cantam. Tenedy e Rina jogam-se na dança provocando uma algazarra delirante. Durante a fuga, Mordel fala alguma coisa no ouvido de Rina)*

Rina *(Voltando rápido para Mordel e deixando de dançar)* Eu, seu Mordel? *(Começa a chorar)*

Vários O que é isso? O que está acontecendo?

Mordel *(Rindo)* É a bebida! Deixa ela desafogar!

Rina *(Chorando)* Mas, por quê? Por quê?

Tenedy *(Pegando-a pelo braço)* Rina, não liga pra isso. Vamos beber mais um pouco. Seu Mordel, arranje um uísque!

Todos Cem uísques por ela! E outra dança! "Ao pé da cova morre" *(Castebas toca uma música lenta e muito doida no seu violão, Rina fica abatida com o rosto escondido entre as mãos)*

Delegado Não chora, Rina. Fica alegre.

Rina Sou uma pobre desgraçada, só isso. Os senhores são uns cavalheiros. Mas o que eu posso fazer?

Castebas *(Declama acompanhado pelo seu violão) Yo he venido a tener gusto / No he venido a tener pena / Si se acaba, que se acabe / que se acabe en hora buena.*

Rina Não, seu Casebas. Dança, não. Agora, se o senhor deixar, uma canção triste. Agora tô lembrando. Como o poema diz: "Meu coração está triste, tem vontade de chorar."

Tenedy Temos que dar-lhe gosto. Uma canção triste. *(Castebas dedilha uma canção triste)*

Rina Seu Mordel, por favor, venha perto de mim.

Mordel *(indo)* O que você tem? O que você quer? *(Pirlón adormece numa cadeira)*

Os outros *(Em volta do violão)* "Un día te acordarás" Não! "La maldición" Não! "Aún la nieve se deshace"

Rina *(para Mordel)* Quem é o senhor pra mim, seu Mordel? Eu sou só uma mulher pobre, mais nada. *(A canção começa e todos escutam em silêncio. No final, Rina ensaia uma dança sozinha, Castebas acompanha com o violão e os demais batem palmas. A moça joga o xale no ombro e bota as mãos na cintura iniciando um sapateado. De repente, ela tropeça e Tenedy a segura)*

Mordel (à *parte para Tenedy)* Pronto! Já está no ponto! *(a música vai parando devagar. Há um momento de exaustão no bazar. Castebas ador-*

mece na beira do balcão, outros jazem sentados, olhando o vazio em silêncio)

Rina *(a quem Tenedy fez sentar numa cadeira, fica cantando)* "Ay, me voy, me voy y ya no he de volver palomita..."

Mordel *(como se falasse com uma cega)* Tá vendo, Rina? Esse aqui é mister Tenedy. Olha, este é o patrão...

Rina *(ao ouvir o nome de Tenedy, ela cala-se e beija humildemente a mão dele)* Patrão! Sua pobre escrava...

Mordel Mister Tenedy vai tomar conta de você na minha ausência. Ouviu?

Rina *(como uma autômata)* Sim... Está certo.

Mordel Ele vai cuidar de você. Ele vai me substituir em tudo e para tudo.

Rina *(lentamente e fechando os olhos)* Sim... Está certo.

Mordel *(ordenando)* Beija mister Tenedy. Ele está aí. Vamos!

Rina Não beijo. Isso não.

Mordel *(irritado)* Como é que não beija? Não obedece o que estou mandando?

Rina *(cantarolando)* "Porque um amor verdadeiro / Ao pé da cova morre."

Lobo *(num canto)* Que coisa, hein! É o coração! *(Rina, de repente, levanta a cabeça, fixando um olhar atônito em Tenedy, e depois em cada um dos outros, o delegado, Lobo e Mordel. Em seguida, tenta ficar em pé, apoiando-se no balcão pra não cair. Mordel a pega de um braço e a leva passo a passo até o depósito)*

Rina Seu Mordel, para onde a gente está indo?

Mordel Vamos embora. Você precisa dormir. Venha.

Rina É... Parece que estou indo... *(no escuro do depósito, segura Mordel pelo colarinho)* Seu Mordel, tenho medo. Que lugar é esse?

Mordel Não tenha medo. Eu estou aqui com você. *(eles desaparecem na escuridão. Os demais continuam nas cadeiras. Pausa)*

Delegado *(saindo por uma das portas que dão à rua)* Com licença. Já volto. *(Sai)*

Lobo *(indo junto)* Vou com você, Delegado! Já voltamos. *(sai)*

Tenedy Espero por vocês. *(pausa. Fica impaciente, atento aos ruídos do depósito. Mordel volta só)* Ela está dormindo?

Mordel *(olhando* mister *Tenedy com ansiedade)* Profundamente, mister Tenedy. Cadê os outros?

Tenedy Daqui a pouco, eles voltam. Saíram um momento lá fora. Sirva você algo mais para beber. Que hora é?

Mordel *(enchendo as taças)* Deve ser as três e meia, mister Tenedy. *(eles ficam possuídos por uma grande aflição)*

Tenedy *(consultando seu relógio)* Não é. É um pouco mais. As três e cinquenta e cinco. Tudo bem. *(falando baixo)* Falando de sua viagem, seu Mordel, nosso embaixador, que é acionista de nossa empresa, é um cara excelente. Temos que consultar ele sempre. Quanto ao resto, o general Otuna o deixará a par de todos os detalhes.

Mordel *(pensando noutra coisa e falando baixo)* Está tudo certo mister Tenedy.

Tenedy *(também pensando em outra coisa)* Num par de meses com Otuna você terá tempo suficiente para conhecer a vida política da capital e ficar pronto no jargão e nos combates revolucionários, ajudado pelos amigos. *(olha e fica ouvindo dissimuladamente para o depósito, enquanto Mordel, por sua vez, faz o mesmo com ele)*

Mordel Está tudo certo, mister Tenedy.

Tenedy Quanto ao resto, o general Otuna deixará você entrosado na engrenagem íntima da nossa sede central.

Mordel *(acanhado, fazendo um grande esforço para falar)* Desculpe, mister Tenedy, é a última vez que pergunto. Não existe nenhum jeito de Acidal me substituir?

Tenedy *(muito contrariado)* Está perdendo tempo, seu Mordel! Volto a repetir!

Mordel *(totalmente amedrontado)* Tudo bem, mister Tenedy. Será feito como o senhor manda.

Tenedy O senhor é indispensável na presidência, seu Mordel. Acho que o senhor percebe que tanto a Irmãos Colacho assim como a *Cotarca Corporation* estão muito interessadas na intervenção dos Estados Unidos na política do seu país.

Mordel Eu também acho, mister Tenedy.

Tenedy Agora eles estão voltando. *(o Delegado e Lobo entram pela direita)*

Delegado Tivemos uma noite e tanto, mister Tenedy.

Mordel *(sem poder esconder sua chateação)* Mister Tenedy nos honrou com sua presença.

Tenedy Amigos, o prazer foi meu. *(gesto de ouvir ruídos da rua)* Acho que estou ouvindo voz de mulher. Ou não? *(todos tentam ouvir. A cena seguinte é falada em voz baixa)*

Tenedy Falaram Rina. Será uma amiga que está procurando por ela? *(subitamente)* Desliga a luz! *(Mordel desliga a luz e o bazar fica no escuro)*

Voz de Lobo Ninguém.

Voz do Delegado Cala a boca! *(silêncio)*

Voz de Mordel Vou acordá-la para ela ir com Novo a sua casa.

Voz de Tenedy Não agora. Espere. Daqui a pouco. É melhor ficar um tempo no escuro.

Voz de Lobo Temos de falar baixo. *(pausa)*

Voz de Mordel *(apressado)* Vou acordá-la. Já passou das quatro da manhã.

Voz de Tenedy Não agora. Estou falando que é melhor depois. Temos que ser prudentes.

Voz de Mordel Acontece que tenho que ir embora, mister Tenedy. Já é tarde.

Voz de Tenedy *(durão)* Ah, seu Mordel, não se faça de besta! *(novo silêncio. Depois, alguém anda com cautela pelo bazar, os passos perdem-se no depósito. Mordel solta um grunhido abafado. Lobo toca no violão uma canção em surdina que durará até o final da cena. De vez em quando, notamos a chama de um cigarro)*

Voz de Mordel *(queixando-se baixinho)* É lógico! Somos uns cretinos!

Voz do Delegado Quem, seu Mordel? Quem são uns cretinos?

Voz de Mordel Uns idiotas! Nós dois! Umas bestas! *(ele vai e volta tomado pela raiva)*

Voz de Castebas *(quase acordando)* O que é? Que barulho é esse? Seu Mordel! Seu Lobo! Onde a gente está?

Voz do Delegado Shh! Você aí continue dormindo.

Voz de Castebas Quem está lá dentro com a Rina?

Voz do Delegado Calado! A Rina já foi embora.

Voz de Castebas Cadê mister Tenedy?

Voz do Delegado Acabou de ir embora.

Voz de Castebas E o Pirlón?

Voz do Delegado Dormindo no meio dos tonéis.

Voz de Mordel *(continua falando consigo mesmo)* Mas, é claro! Bestas! A gente merece!

Voz de Castebas *(caminhando na direção do depósito)* A Rina está lá dentro com alguém!

Vozes do Delegado e de Mordel *(segurando Castebas)* Aonde você vai, seu idiota?

Voz de Castebas Quero ver quem está lá.

Voz do Delegado *(segurando Castebas pelo colarinho)* Cala boca, seu bêbado!

Voz de Castebas *(irado)* Como é que é? Está querendo me enforcar?

Voz de Lobo *(deixa de tocar o violão, advertindo)* Silêncio! Lá vem alguém! *(Castebas dá um empurrão no Delegado e avança decidido até o depósito. Na escuridão, escuta-se um estrondoso tabefe seguido de uma briga nervosa. Um corpo cai pesadamente no chão e escuta-se um disparo. Uma das portas que dão ao exterior é aberta e fechada violentamente)*

Voz de Pirlón *(acordando apavorado)* Quem é? O que está acontecendo? Onde? *(vai embora atrás de quem acaba de sair. Longo silêncio. De repente a luz do amanhecer toma conta do bazar. Tenedy e Mordel ficaram a sós e mostram gestos sérios de quem está fazendo negócios)*

Tenedy *(apertando a mão para Mordel)* Boa viagem, seu Mordel. Acredite. Acredite em você mesmo e na nossa causa. Até mais ver.

Mordel Até mais ver, mister Tenedy. A gente sai junto. Meu cavalo já está me esperando. *(Tenedy e Mordel saem pela direita. As portas externas do bazar fecham-se ruidosamente)*

Fim do segundo ato

Terceiro ato

Quinto Quadro

Em Lima, a capital da República. É meia-noite na sede política dos irmãos Colacho. Escritório luxuoso. Duas portas fechadas, uma no fundo e outra à direita. Mordel e Acidal Colacho estão reunidos com seus assessores, Llave e Trozo, os irmãos parecem tomados por um grande entusiasmo. Os quatro homens estão vestidos com extrema elegância e esmero.

Llave Certa vez fui à casa do senador francês Felix Potin, lá em Paris. Tinha uma pilha de livros! E vocês sabem quem é o senador Felix Potin? É um industrial que ficou rico gerindo bazares. Faz sete anos, quando estive na Europa, ele era tão popular e admirado em Paris quanto o próprio Presidente da República. Naturalmente que tudo isso acontecia por ser rico, mas também por ter lido muitos livros.

Acidal Nossa!

Trozo Acontece que temos que acreditar nisso: é impossível entrar na política e ainda querer ser Presidente da República, sem ler livros.

Mordel *(contrariado)* Você está brincando! O que a gente pode fazer agora?

Acidal Temos que ensaiar! Ensaiar muito! Noite e dia, sem parar! É o único jeito!

Trozo Eu também acho. Especialmente, seu Mordel, o senhor precisa ensaiar mais. Ensaiar boas maneiras, melhorar seu vocabulário, tudo. O general Otuna também acha.

Llave É melhor não falar, de jeito algum, as palavras que não foram ensaiadas. Muitas vezes, uma palavra falada sem a gente saber o que ela significa é realmente...

Acidal Pode destruir um homem pra sempre.

Mordel Especialmente na política. Tô entendendo.

Llave Por causa disso, seu Mordel, o senhor tem que ficar bem atento! Quando for falar uma palavra cujo significado o senhor desconhece, pode até falá-la, tudo bem. Mas pronuncie enrolando-a com outras palavras ou fale atropelando as sílabas.

Trozo Como se fosse algo sem importância.

Llave E o senhor continua falando muitas outras palavras mais, para não deixar em evidência a palavra mal pronunciada ou mal citada.

Mordel Certo. Como aconteceu no outro dia com a palavra ética. Percebi.

Acidal Porém, acho que no começo do seu mandato você deve continuar lendo todos os jornais e os discursos do Congresso.

Mordel Passei a noite inteira estudando frases e palavras revolucionárias no dicionário.

Acidal Sobretudo, confie em você mesmo, no seu jeito.

Trozo e Llave Isso é o principal.

Acidal Você tem, com certeza, alma de caudilho.

Hoje de manhã, com aqueles deputados, quando eles falavam, você mexia a cabeça de um jeito. *(faz movimentos negativos com a cabeça)* Você estava realmente impagável. Percebeu, seu Trozo? Estava sereno que nem patrício romano.

Llave *(para Mordel)* Está percebendo como seu irmão fala bem?

Mordel Tô passado! Ele fala muito bem.

Trozo Foram anos e anos de estudo lá em Taque.

Llave Para fechar, seu Mordel, fale por cima, mas como se já estivesse no palácio presidencial perante coronéis e generais, quais são os principais males que o país sofre na ditadura de Palurdo.

Trozo Com muita ênfase! Autoconfiança! Olhar iluminado! Fale alto, seja lá o que o senhor for falar!

Mordel *(em pé, ensaiando)* Os direitos pisoteados, o tesouro da nação dilapidado, a moeda depreciada, a indústria paralisada, ventania de ódio soprando pelos quatro pontos cardeais. E se, por acaso, eu errar, podem pensar que é problema da língua.

Trozo e **Llave** Com certeza. Pode continuar.

Mordel Ventania de ódio soprando pelos quatro pontos cardeais do país! Meus senhores, e isso é difícil aceitar, não houve um homem, um único homem que levantasse sua voz para defender o bem-estar e a paz social! *(batem na porta do fundo)*

Acidal Pode entrar.

Pancho *(empregado doméstico dos Colacho)* Senhor, o tenente Del Millar.

Acidal Pode esperar. Leva pro outro quarto.

Pancho Muito bem, senhor. *(sai)*

Trozo *(fechando bem a porta e olhando seu relógio)* Vamos em frente. É meia noite e trinta e cinco minutos.

Acidal Vamos ensaiar as audiências.

Llave Isso, vejamos as audiências.

Mordel Espera aí. Temos que receber primeiro o tenente. Depois a gente continua. *(toca a campainha)*

Acidal É melhor assim. *(para Pancho que entrou)* Mande entrar o Del Millar.

Mordel O tenente Del Millar pode entrar.

Pancho Muito bem, senhores. *(sai)*

Mordel *(para Trozo)* Esse Del Millar é decente? Dá para confiar nele?

Trozo É todo um cavalheiro, seu Mordel.

Llave Nada mais, nada menos que descendente do Conde de Mosqueta, o Mariscal Fernando Del Millar que foi Presidente da República. *(volta Pancho trazendo o tenente Del Millar)*

Del Millar *(fazendo continência)* Boa noite, senhores! *(Pancho sai fechando a porta)*

Mordel Seja bem-vindo, tenente Del Millar. Esperávamos pelo senhor. Sente-se, por favor.

Del Millar Muito obrigado, senhor Colacho.

Acidal Será que alguém o viu entrar na casa?

Del Millar Acredito que não. Ninguém me viu entrar.

Trozo *(para Mordel)* Senhor Colacho, o tenente Del Millar foi informado de nosso movimento revolucionário, já foi posto a par da necessidade que temos do seu apoio como patriota e bom soldado que ele é. O assunto é o seguinte: quando o general Otuna atacar o palácio de Governo, o tenente será quem dará conta do general Tequila. Quer dizer, já que o tenente Del Millar é o adjunto do general Tequila, ninguém melhor do que ele para dar um jeito no general, dar um jeito, entendeu?

Llave Eliminar. É isso aí. Falemos claramente. O tenente ficou em dar a sua resposta na presença do senhor. Agora...

Acidal Qual é sua resposta, tenente Del Millar? O senhor refletiu bem?

Del Millar *(depois de pensar um pouco)* Senhores, falem para mim: o que é que a revolução pretende fazer ao final? Eu sou apenas um militar e como tal conheço muito pouco de questões políticas.

Acidal Tenente Del Millar, o senhor deve estar sabendo que o país, já faz um bom tempo, padece os rigores da tirania. Muito bem, agora um grande número de cidadãos está empenhado em derrubá-la pela força. O golpe está em andamento. Temos vários batalhões conosco.

Llave Muitos coronéis e generais.

Trozo Dinheiro suficiente.

Mordel E o apoio entusiasmado do povo.

Acidal Mas acontece, como o senhor sabe muito bem, que o general Tequila é um dos mais sanguinolentos lacaios da tirania. Enquanto ele estiver vivo, qualquer tentativa de derrubar o tirano será inglória e chamada ao fracasso.

Mordel Tenente Del Millar, é seu dever ficar ao lado do povo que geme nas garras ortodoxas *(olha de relance seus assessores)* do ditador Palurdo.

Trozo O que o senhor acha, tenente? Fechado? *(Del Millar fica cabisbaixo e mudo)*

Mordel *(acreditando que é o momento de falar "bem")* O seu avô, o general Del Millar, foi um dos próceres da nossa Independência. Os Millares *(olha de relance os assessores)* ofertaram sua vida pela pátria. Os Millares devem salvá-la também de uma das mais periclitantes tiranias das Américas. *(Llave e Trozo tentam falar alguma coisa)* Tenente Del Millar, por sua lendária família, exerça o seu dever como militar e patriota.

Llave O que podemos fazer, Tenente?! Às vezes, infelizmente, as grandes revoluções exigem derramamento de sangue.

Acidal Tenente, o senhor sabe muito bem que se o General Tequila entrar em combate nossa revolução custará centenas de vidas humanas.

Mordel Agora se o General Tequila não entrar, a invasão do Palácio de Governo será muito fácil, quase pacífica.

Acidal A morte do pretoriano Tequila poupará a vida de muitos cidadãos.

Mordel *(com ênfase)* Tenente Del Millar, o senhor sabe melhor do que ninguém que o destino do povo, assim como o do indivíduo, são arautos bicéfalos e imortais. *(Trozo e Llave tentam falar alguma coisa)* O que é a pátria, meu Tenente? Qual foi o itinerário épico que encaminhou o país do romantismo bicolor até a tirania presente. *(Acidal, Trozo e Llave tentam falar)* Que itinerário é esse, Tenente Del Millar?

Acidal Vamos, Del Millar, fale...

Mordel *(tomado pela ira santa)* Oh povo infortunado! Posso continuar predicando dias, anos ou séculos. Não existe ninguém que possa entender completamente! Ninguém! *(caminha entre seus assessores)* Enquanto isso a imagem da nação continua, como Cristo, suando sangue! *(Llave e Trozo ficam contrariados)* O ditador de mãos impúberes!

Acidal Vermelhas do sangue das suas vítimas!

Mordel Continua retirando vestes coruscantes e tiaras do abençoado sepulcro vazio.

Acidal Tudo isso porque existem homens que não querem cumprir com seu dever.

Llave É para morrer de pena!

Trozo É pra morrer de pena e de vergonha!

Mordel Tenente Del Millar, esse seu silêncio épico e persistente, percebemos isso muito bem, está falando com nitidez que o senhor não adere à nossa revolução. *(Ameaçador)* Está certo! Muito bem! Se as colunas da pátria caírem amanhã por causa de covardes como o senhor que não quer se juntar a nós para jogar por terra essa augusta tirania que aí está, eu vos acusarei e pedirei castigo para

todos vocês debaixo da sombra do troféu de Bolívar! *(procura pelo olhar dos seus assessores)*

Acidal Então, coitado do senhor Tenente! Coitados dos culpados!

Del Millar Meus senhores, podem contar com minha participação. Estou disposto a dar a minha vida pela pátria. *(levanta-se para ir embora)*

Mordel Muito bem, Tenente Del Millar! Parabéns!

Acidal, Trozo e Llave Congratulações, Tenente! Gostei disso! Tinha que ser Del Millar! *(todos cumprimentam o Tenente)*

Mordel É bom esclarecer que o senhor não vai trair o general Tequila. Nada disso! Em todo caso, dará um pinote no pedestal sagradíssimo. *In partibulus in fidelius!*[1]

Acidal, Trozo e Llave Com certeza! Alguém duvida? É claro que nem a luz!

Del Millar Senhores, tenho que voltar ao meu quartel, espero que...

Mordel *(voltando a estreitar a mão do Tenente)* Muito bem, seu Tenente. O senhor é corajoso. O senhor será promovido a Capitão. *(toca uma campainha)* E não se fala mais nisso. Depois voltaremos a falar com o senhor para dar as instruções específicas.

Del Millar Quando o senhor dispuser, doutor Colacho. *(Pancho entra pelo fundo)*

Acidal Pancho, acompanhe o Tenente Del Millar até a porta e verifique que ninguém veja ele sair.

Pancho Com certeza, senhor.

Del Millar *(fazendo a continência militar)* Muito boa noite, senhores. *(sai acompanhado por Pancho)*

Acidal *(certificando-se de que a porta está bem fechada)* Um tipo esse cara. Tudo ficou bem encaminhado.

Mordel Agora, meus amigos, voltemos à brincadeira das audiências.

Trozo Sim, voltemos logo com isso. Eu farei um embaixador. Entro na audiência. *(simula entrar pelos fundos)* E cumprimento.

Llave Espera aí. Vamos respeitar a ordem das coisas. Eu sou o ajudante de ordens do Presidente, eu sou quem apresenta os visitantes. Falo desde a porta. (*como se fosse o ajudante de ordens. Posiciona-se no fundo e anuncia*) Sua excelência, o senhor embaixador da República Cundiana! Depois eu vou embora.

Acidal Como eu sou o secretário do Presidente, quando é feito o anúncio, eu tenho que sair por outra porta. *(simula que vai embora pela porta da direita. Llave e Trozo afastam-se, o primeiro fica ao lado da porta do fundo e o segundo ao lado da porta da direita, como se tivessem saído do salão presidencial)*

Trozo *(no papel do embaixador da República Cundiana, simula entrar pelo fundo)* Excelentíssimo senhor Presidente, boa tarde.

Mordel *(no papel de Presidente da República fica em pé ao lado da sua escrivaninha)* É um prazer, senhor Doll! Como o senhor está? *(apertam as mãos)*

Embaixador O senhor é muito amável, excelentíssimo.

Presidente Faça o obséquio de sentar-se, senhor.

Embaixador Excelentíssimo senhor, fico muito agradecido por me receber hoje, mesmo sendo domingo. Serei breve...

Presidente *(interrompendo)* Senhor Doll, segundo as estimativas levantadas pelo meu chefe do protocolo, o carregamento de tabaco egípcio saiu de Alexandria já faz mais de dez dias. *(falando para Mordel)* Posso falar desse jeito?

Acidal e Llave Sim, sim. Está ótimo.

Presidente *(para o Embaixador)* Atualmente a carga deve estar em Nova Iorque. Estamos esperando a confirmação de nosso ministro na Inglaterra.

Embaixador *(corrigindo com gentileza)* Estados Unidos, excelentíssimo senhor.

Presidente Isso... Nos Estados Unidos. O senhor está certo.

Llave *(para Mordel)* Espera aí! A geografia é muito importante, seu Mordel. O senhor tem que estudar mais.

Mordel Tudo bem. Está certo. Vamos embora.

Embaixador *(saindo)* Excelentíssimo senhor, fico infinitamente agradecido por tamanha gentileza. Não quero incomodá-lo por mais tempo.

Llave *(baixinho para Acidal)* Com certeza, as audiências ficaram melhor do que os discursos.

Embaixador *(apertando a mão do Presidente)* Muito boa noite, excelentíssimo senhor Presidente.

Presidente O senhor tem notícias do seu país?

Embaixador Nenhuma novidade, excelentíssimo. Os movimentos revolucionários continuam normalmente. A saúde do Presidente continua saudável.

Presidente Fico muito contente! Meus comprimentos a sua esposa, senhor Doll.

Embaixador Muito obrigado excelentíssimo. Até breve. *(Trozo simula sair pelo fundo)*

Llave Ficou ótimo. Nada a corrigir.

Mordel Não terminei ainda. *(simula tocar uma campainha)* Agora estou chamando meu secretário. *(para Acidal)* Você. *(o secretário simula chegar pela direita)*

Mordel *(como Presidente)* Fale para mim, meu secretário. Por que o tabaco tem que passar por Nova Iorque? Será que o senhor errou?

Acidal *(no papel de secretário)* É por Paris, excelentíssimo senhor. *(Como Acidal)* Ora! Certamente, você falou errado quando disse que passava por Nova Iorque.

Mordel Eu sei. Mas supondo que eu tivesse errado, eu teria que consultar meu secretário. *(como Presidente)* Fale para mim, secretário: Por que o carregamento tem de passar por Nova Iorque? Será que o senhor está errado?

Secretário É por Paris, excelentíssimo.

Presidente Ah, muito bem! É por Paris. Mas por que tem que passar por Paris?

Secretário Acredito, excelentíssimo, que é por motivos modernistas ou coisa que o valha. Paris dá um toque modernoso às coisas mais antigas, como o tabaco egípcio.

Trozo Muito bem! Primoroso!

Secretário América Latina só fuma o que passa por Paris. Acontece com o tabaco o mesmo que acontece com a moda.

Presidente Muito bem! E se, no lugar de passar por Paris, o tabaco passasse por Nova Iorque? O que aconteceria, senhor secretário?

Secretário Excelentíssimo, como o senhor muito bem sabe, nisso do modernismo, tudo está mudando ultimamente, não apenas na América, porém no mundo inteiro. Depois da guerra, Nova Iorque está concorrendo vantajosamente com Paris.

Llave Magnífico! Nada a corrigir.

Secretário Se Paris é muito moderna, Nova Iorque é ultramoderníssima.

Presidente *(exultante)* Eu troquei Paris por Nova Iorque. Mas, quando falei Nova Iorque, o embaixador ficou muito contente. Ao ponto que acabou esquecendo do próprio leito, sei lá por que motivo. O que sabemos da intimidade dele? *(Cansado)* É um cara e tanto esse embaixador!

Acidal *(voltando a ser Acidal)* Espera aí. Acho que o assunto do leito é melhor não ensaiar. É tão besta que não precisa aparecer. O Excelentíssimo Presidente não pode ficar preocupado com o leito de um simples embaixador. Acho isso sem propósito, uma perda de tempo.

Trozo Seu Acidal, eu confirmo para o senhor que o atual Presidente se preocupa de todos esses afazeres. Eu sei disso porque quem contou

para mim foi o Ruga que foi secretário do Presidente Sobatenga.

Mordel *(impaciente)* Chega de papo! A gente não perde nada falando duas palavras sobre o leito dos outros. Vamos continuar, por favor! *(todos voltam aos seus personagens e aos seus devidos lugares. Mordel falando como Presidente para seu Secretário)* O que sabemos da intimidade dele? *(cansado)* É um cara e tanto esse embaixador!

Secretário Excelentíssimo Senhor Presidente, nosso ministro em Paris deve ter acabado de receber nossa comunicação. Não deu para mandar antes.

Presidente *(irritado)* Não marque nenhuma outra entrevista com esse Doll. De jeito nenhum! Seja qual for o dia e a hora que ele pretenda me ver.

Secretário Muito bem, Excelentíssimo Senhor Presidente.

Presidente Faça o mesmo com aquele embaixador da... Qual era esse diplomata que pedia dois capitães para alimentar seus cachorros?

Secretário Era o embaixador dos Estado Unidos, Excelentíssimo Senhor.

Llave Em todo caso, quem deveria pedir os capitães era o embaixador da Inglaterra, porque ele tem um monte de galgos. Mas...

Acidal Escute aqui, meu Senhor! O embaixador inglês pode até pedir isso ao atual Presidente porque a Inglaterra é o país que o mantém no poder. Não é o caso da gente! A gente só dará para o embaixador dos Estados Unidos.

Mordel Tudo bem, mas não é para ficar apoquentado. Vamos em frente! *(voltando a interpretar o Presidente, fala surpreso para seu Secretário)* Então, era o embaixador norte-americano? *(bravo)* E aposto que o Ministro da Guerra, que é um grosseirão, não aceitou o pedido! Chame agora mesmo o general Balocha.

Secretário Excelentíssimo Senhor Presidente, foi o próprio Ministro da Guerra, no dia em que o embaixador veio ao palácio, que mandou os capitães solicitados. Dois dos melhores capitães da Escola Militar que estavam prestes a serem promovidos.

Presidente Tem certeza?

Secretário Absoluta, Excelentíssimo Senhor Presidente.

Presidente Hoje à noite vou receber a medalha "Heróis de Solcos", quero que prepare o meu discurso de agradecimento. Faça um discurso corriqueiro, habitual. Pegue um pouco do Roosevelt, já que é mais patriota do que Lebrun.[2]

Secretário Muito bem, Excelentíssimo Senhor Presidente.

Trozo e **Llave** Impecável! Satisfatório!

Mordel *(como ele mesmo)* Espera aí. *(simulando tocar uma campainha, fala com o secretário como o Presidente)* Não repita "consciência nacional" muitas vezes, parece que não está mais na moda. *(falando como Mordel)* Agora chamo o ajudante de ordens. *(para Llave)* Você...

Llave *(simulando entrar pelos fundos)* Sim, Excelentíssimo Senhor Presidente.

Presidente O presidente do Congresso. *(como Mordel para Trozo)* O Senhor será o presidente do Congresso. *(o ajudante de ordens sai. O Presidente preocupado para o secretário)* O senhor entendeu que o embaixador norte-americano pode sim, sempre, vir falar comigo quando ele quiser? Não vai misturar as coisas, hein.

Secretário Perfeitamente, Excelentíssimo Senhor Presidente.

Ajudante de ordens *(anunciando desde a porta dos fundos)* O Senhor Presidente do Congresso! *(simula ir embora)*

Trozo *(No papel do Presidente do Congresso, simula entrar)* Boa tarde, Excelentíssimo Senhor Presidente. *(O secretário simula sair pela direita)*

Presidente Pode entrar, general.

Presidente do Congresso Serei breve. Temos um pequeno problema.

Presidente De que se trata? Dos botões?

Presidente do Congresso Exatamente, Excelentíssimo. *(falando como Trozo)* Que botões?

Acidal e Llave *(desde seus respectivos lugares)* Shhh! Silêncio!

Presidente Tenho lido nos jornais sobre esse debate.

Llave Isso mesmo! O debate.

Presidente do Congresso É um escândalo enorme, Excelentíssimo! *(refletindo como Trozo)* Botões? Que botões?

Llave Botões do que for. Prossiga!

Presidente do Congresso Na hora, fiz o que era necessário fazer... Na hora, fiz o que era necessário fazer... Para que nenhum jornal publicasse esse debate sem a devida supressão das provas e dos documentos apresentados pelos deputados da oposição...

Presidente Ugarte e Chumpitaz?

Presidente do Congresso Os mesmos de sempre. O Senhor não imagina como lamento ser condescendente.

Presidente General, bem diz o ditado: Cria corvos, que arrancarão seus olhos.

Presidente do Congresso Na verdade, a culpa é toda minha. O Senhor não queria apoiá-los nas eleições, mas eu insisti em dar o apoio de um governador para cada um deles, além do dinheiro do fundo eleitoral. Contudo, Excelentíssimo Senhor Presidente, eu nunca imaginei que um dia eles se voltassem contra o sistema que os fez eleger. Para ficar falando agora de *(sarcástico)* honradez, tesouro público e outras muitas bobagens.

Presidente General, o que o senhor acha de uma breve temporada, uns seis meses, para Ugarte e Chumpitaz lá na ilha dos Condores?

Presidente do Congresso Como o Senhor dispuser, Excelentíssimo Presidente.

Presidente *(simulando tocar uma campainha)* Combinado, General! No ato!

Presidente do Congresso O mal exemplo sempre se espalha. Amanhã, outros deputados vão achar que podem falar à toa de liberdade e democracia.

Presidente Justo, nesse lugar infecto que é a Câmara de Deputados! *(para Llave que simula entrar como ajudante de ordens)* Comunique imediatamente ao Chefe da Polícia a ordem de prisão *ipso facto.*

Acidal Muito bem! Perfeito!

Presidente Dos deputados Ugarte e Chumpitaz, comunicando também ao Senhor Governador. *(o Ajudante de Ordens faz uma reverência e simula sair)*

Presidente do Congresso Excelentíssimo Senhor Presidente, falam por aí que o Ministro da Guerra e o Chefe do Estado Maior do Exército, autorizados pessoalmente pelo senhor, teriam efetivado a compra em nome do Estado a um particular de uma penca de botões para uniformes militares de propriedade, veja só, das Forças Armadas. Como prova, foi lida uma carta escrita pelo filho do coronel chefe da Casa Militar, endereçada a um tal senhor X, onde fica liberado o recolhimento dos botões do Arsenal da Guerra, enfatizada a necessidade de "dividir o preço total em quatro partes exatamente iguais entre os quatro cavalheiros que o senhor já sabe". Assim falava textualmente a carta.

Llave Uma coisa dessas pode acontecer no governo.

Acidal Shhh! Shhh!

Presidente *(indignado para o Presidente do Congresso)* Como é que essa carta foi parar nas mãos desses miseráveis?

Presidente do Congresso Não faço a mais mínima ideia, excelentíssimo senhor. Olha o atrevimento do Ugarte ao afirmar que...

Presidente Sim, já sei. Já li. Segundo a...

Presidente do Congresso Segundo a filosofia do Direito...

Presidente Isso mesmo, não se pode vender o alheio nem comprar o que é próprio.

Llave Esplêndido! Como tem progredido!

Trozo *(voltando-se para Llave)* Shhh! Cala essa boca!

Presidente Nem comprar o que é próprio.

Presidente do Congresso Nem comprar o que é próprio. Logo, o Estado não pode comprar pra si mesmo coisas ou bens que já lhe pertencem.

Presidente Chega! Chega! À Ilha dos Condores com eles! Como vai aquele negócio do Barba?

Presidente do Congresso Excelentíssimo Senhor Presidente, aquele negócio do Barba...

Mordel *(como Mordel)* O negócio do petróleo, cara!

Presidente do Congresso Sim, eu continuo lutando valentemente contra aqueles outros seis deputados que estão exigindo somas fabulosas pelos seus votos. Eles afirmam que em caso contrário não só votarão contra a gente, senão que ainda vão denunciar o caso perante a opinião pública.

Presidente Acredito que o senhor já deve ter explicado para eles que a quantidade oferecida pela *Standard Oil* como gratificação especial, fica fora do contrato para obter a concessão petrolífera que deixa do lado de fora a *Royal Dutch,* é apenas de 15 milhões. Isso é muito pouco para dividir entre 70 deputados e membros do executivo.

Acidal Acho que já deu. *(avança até o meio do escritório)* Tudo está ótimo! Chega por agora! Voltamos a ensaiar mais um pouco amanhã. Agora vamos falar com o general Otuna.

Mordel Não, não, não! Temos tempo para falar com Otuna, ainda hoje. Continuemos ensaiando. Você fica lá no teu canto. *(para Trozo)* A gente estava... Ah, sim!

Acidal *(retirando-se)* Bom, como você quiser.

Presidente *(para o Presidente do Congresso)* Quinze milhões não é nada!

Presidente do Congresso Eles estão cansados de saber, Excelentíssimo Senhor Presidente.

Presidente Então? *(aborrecido)* General, neste pobre país, não esqueça nunca isso, o governo só consegue a subordinação do Congresso de duas únicas maneiras: comprando ou destruindo ele. O senhor pode continuar na sua missão patriótica, general. Esgotado o primeiro expediente, teremos que aplicar o segundo.

Presidente do Congresso Concordo, Excelentíssimo Senhor Presidente. Concordo em número e grau.

Presidente Confio plenamente no senhor. Boa tarde.

Presidente do Congresso Excelentíssimo Senhor Presidente, pode contar com minha total lealdade. *(Trozo simula sair)*

Llave Agora é a vez do Ministro de Justiça. *(anunciando desde a porta dos fundos, no papel de Ajudante de Ordens)* O Senhor Ministro de Justiça.

Acidal Por que não pode ser outro ministro? O da Educação, por exemplo?

Llave Porque os casos de Segurança e Justiça são mais graves, pode conferir.

Trozo *(no papel de Ministro de Segurança e Justiça, simula entrar pelos fundos)* Excelentíssimo Senhor Presidente. *(abre uma pasta que traz embaixo do braço)* Ontem, à noite, a polícia descobriu uma conspiração de comunistas e anarquistas no bairro têxtil de Peñalta.

Presidente *(apressado)* O milésimo deste ano. E daí? Doutor Collar, eu tenho muito que fazer.

Ministro de Justiça Ilustríssimo Senhor, vários indivíduos foram capturados. Tenho disposto a instauração do inquérito correspondente

por delito contra a segurança do Estado. Mas acontece que o fiscal se negou a formular a devida denúncia arguindo que, de acordo com a Constituição e o Código Penal, não há lugar para tal acusação, porque os comunistas e os anarquistas, assim como os democratas e liberais, gozam de igual liberdade de reunião e opinião consagrada pela legislação republicana.

Presidente É uma besta esse fiscal! Deve ser substituído imediatamente. Era só isso que tinha para falar comigo?

Ministro de Justiça *(consultando a pasta)* Requisitamos um jornaleco dos operários. É esse aqui. *(lendo) A Verdade*. Cheio de matérias subversivas contra o regime e a ordem social.

Presidente *(pegando o jornal)* Quem são os jornalistas? *(lendo)* Salvador Calderon, Vicente... Justino Molle, Pi e Margall, Manuel Arteaga, professor Marañon, L. Vasquez, Carlos Marx. *(Para o Ministro)* Quem são esses caras? O senhor conhece algum deles?

Ministro de Justiça Absolutamente ninguém, Ilustríssimo.

Presidente Cadeia! Todo mundo na cadeia, doutor Collar.

Ministro de Justiça Fizemos isso, Ilustríssimo, lá pelas quatro ou cinco da manhã, a polícia foi procurar nas casas dos que assinam os artigos e não encontrou ninguém. Acreditamos que Salvador Calderon não dormiu em casa. Quase pegamos esse tal Carlos Marx na cozinha da sua casa, mas ele conseguiu fugir.

Presidente Senhor Collar, que continuem as buscas de todos! Sejam implacáveis! Fique em contato com o governador. Dou carta branca para tudo que fizerem.

Ministro de Justiça *(indo embora)* Perfeitamente, Ilustríssimo Senhor. Com licença. Boa tarde. *(Trozo simula sair)*

Presidente Boa tarde.

Llave Seu Mordel, não pode esquecer os latinismos: *modus vivendi, ad libitum, modus operandi...*

Mordel *Vox populi, Vox dei, sursum corda, requiescat in pace.*

Trozo Especialmente nas suas entrevistas com os grandes pontífices da igreja, com os magistrados ou mesmo discursando para o povo simples.

Mordel Ou quando receber as credenciais dos embaixadores de grandes potências.

Llave Falemos agora da mudança de papéis entre vocês dois.

Acidal Isso mesmo. Como é que vamos fazer? Pode ser um encontro repentino do secretário da presidência comigo, quando estiver sentado na cadeira presidencial?

Llave Nada disso! Pra começar, o secretário não suporta o senhor. De jeito nenhum!

Trozo Acho que deve ser o ajudante de ordens que ao entrar...

Llave Espera aí! Espera aí! Tem que entrar primeiro o secretário, só depois o ajudante de ordens.

Acidal Depois, finalmente sentado na cadeira presidencial, marcarei uma série de audiências oficiais e oficiosas.

Mordel, Trozo e Llave Concordo... Muito bem... Certo... Porque a gente tem que pensar em todas as possibilidades.

Acidal *(para Mordel)* Agora, você é o secretário presidencial, quer dizer, meu secretário.

Mordel Está bom. Eu vou ser seu secretário.

Acidal Llave vai continuar como ajudante de ordens e o Trozo continuará representando os diferentes personagens das audiências.

Trozo Mas, como é que fica o negócio da diferença de roupas entre o senhor e o seu Mordel?

Llave Ah! É verdade, como é que fica?

Acidal Poxa! Isso é muito simples, só temos que trocar de roupa.

Mordel e Trozo Rapaz! É a coisa mais simples do mundo! *(Acidal e Mordel intercambiam paletós, coletes, colarinhos e gravatas)*

Trozo e **Llave** *(ajudando os irmãos)* Simples demais! Muito fácil!

Mordel *(para seu Irmão)* Tenho certeza de que você nunca precisará me substituir, mas em todo caso...

Acidal Não? Como é que você pode saber?

Llave e Trozo Sempre é melhor prevenir, seu Mordel. Em política tudo é possível.

Acidal Quando você menos pensar, pode acabar ficando doente ou mesmo pode ter que sair de cena por motivos estratégicos.

Llave E até no caso de ser vítima de um atentado, nunca se sabe.

Acidal No caso de ter que substituir você. No caso, eu preciso ensaiar o jeito de ficar parecido com você nos mínimos detalhes para que o pessoal, quando me vir na cadeira presidencial, continue acreditando que é você quem está governando.

Trozo E que não aconteceu nada. É lógico!

Llave Pelo menos no começo. Depois, podem até ficar sabendo que não é o senhor *(para Model)* que está na presidência, seu Acidal.

Acidal Mister Tenedy já falou: Na falta de seu Mordel, temos o seu Acidal.

Trozo Ele repete isso em todas suas cartas. Depois da gente tomar o poder não podemos largar o osso de jeito nenhum. Não podemos confiar em outro que não seja um dos irmãos.

Llave Os gringos não cofiam nem no general Otuna.

Acidal Além do mais, seria um absurdo que, em caso de necessidade, ninguém aproveita a extraordinária aparência que há entre a gente.

Mordel e Trozo *(acabando com a troca de roupa entre os irmãos)* Pronto! Ficou ótimo!

Llave *(para Acidal)* O senhor pode sentar na cadeira presidencial.

Acidal *(sentando-se)* Vamos nessa!

Trozo *(falando baixinho)* Vamos falar baixo, os serviçais podem ouvir.

Mordel *(indo em direção à porta da direita)* Eu, como secretário, não estou aqui, estou em outro lugar. *(para Acidal)* Você pode chamar quando quiser. *(Llave e Trozo, encostados na porta dos fundos, também simulam estar ausentes. Pausa, durante a qual, Acidal aproveita para arrumar suas roupas e assumir um ar solene e majestoso. Depois, simula tocar uma campainha. Mordel, no papel do secretário, simula entrar no escritório presidencial.*

Acidal *(autoritário no papel de Presidente da República nem olha para o secretário)* Senhor secretário, telefone imediatamente para o general Chotango informando que acaba de ser nomeado Ministro do Fomento e que tem que se apresentar nesta mesma noite, depois do jantar, para prestar juramento de acordo com a lei. *(Trozo e Llave acompanham atentamente o efeito produzido em Mordel pela presença de Acidal na Presidência)*

Mordel *(surpreso, no papel de secretário)* Quer dizer... Perfeito... Excelentíssimo Senhor... Perfeitamente. *(caminha pensativo e indeciso em direção à porta, para e olha o presidente, fala balbuciante) Estou querendo dizer... Muito bom...*

Presidente *(irritado)* Senhor secretário, tenho percebido, já faz um tempo, certo desleixo de sua parte no cumprimento dos seus deveres. O senhor tem que melhorar, caso contrário vou ser obrigado a tomar medidas muito severas.

Secretário Excelentíssimo senhor, é uma espécie de tontura. Não é nada demais. Já passou. *(reagindo)* Falar com o general Chotango? É para já, excelentíssimo senhor! *(simula sair)*

Llave Estou achando...

Trozo *(interrompendo)* Shhh! Poxa! *(o Presidente simula tocar a campainha e Llave simula entrar como ajudante de ordens)*

Presidente *(sem olhar para o ajudante)* Tem alguém na sala de espera?

Ajudante de Ordens *(Percebendo Acidal melhor que Mordel, no papel de Presidente, fica desnorteado)* Lá fora, excelentíssimo senhor presidente... Lá fora... Lá fora, está o Núncio Apostólico... E o prefeito de Zulaba...

Presidente Que entre o Núncio Apostólico de sua Santidade. *(o ajudante tenta falar alguma coisa, mas acaba abaixando a cabeça e fazendo o gesto para o Núncio entrar. Pausa)*

Ajudante de Ordens *(anunciando desde a porta dos fundos)* Sai eminência, o Núncio da sua Santidade.

Trozo *(no papel do Núncio, simula entrar)* Excelentíssimo Senhor Presidente da República, é um grande prazer, meus cumprimentos.

Presidente *(caminhando ao encontro do Núncio)* Bem-vindo, Monsenhor! É uma satisfação enorme receber o senhor! *(Estreitam as mãos)*

Núncio *(atordoado ao reconhecer Acidal no papel de Presidente)* Excelentíssimo... Excelentíssimo... Senhor Presidente... *(Mordel e Llave ficam atentos à cena)*

Presidente Por favor, Eminência, tome assento. É por aqui... Monsenhor, faça o favor.

Núncio O senhor é muito amável! Incrivelmente amável!

Presidente *(sentado frente ao Núncio)* Desde ontem, fiquei me preparando para receber vossa Eminência.

Núncio Desde ontem? Muito bem. *(olha em volta, absorto)*

Presidente Sua conversa é sempre cheia de luz, é um presente Monsenhor.

Núncio Senhor Presidente... Senhor Presidente da República... O prazer inenarrável é todo meu.

Presidente Cumprimento Vossa Eminência pelo absoluto restabelecimento da sua saúde. Foi uma pequena gripe sem maiores consequências, Vossa Santidade?

Núncio *(sem conseguir reagir)* Sim, sem maiores consequências... Sim, sem maiores consequências... *(de repente, fica enfático)* Embora meu cargo diplomático esteja totalmente à margem da política interna e das atribulações deste grande país, não posso deixar de jeito nenhum...

Presidente *(interrompendo)* Eu também entendo o estupor de Vossa Excelência. Não podia ser de outra forma...

Núncio Estou querendo dizer... Que a intenção que me motiva...

Presidente Vossa Eminência, deixe apresentar minhas mais sinceras desculpas em nome das instituições republicanas da minha pátria. Suplico humilde e respeitosamente que Vossa Eminência não acredite no vergonhoso caso que estamos tratando...

Llave *(desde seu canto)* Não, não, não! Não é desse jeito que...

Mordel Shhh! Deixa! Deixa ele continuar!

Presidente O vergonhoso caso que estamos tratando, não é nada mais do que um daqueles inevitáveis extravios pelo qual toda república jovem como a nossa acaba, às vezes, experimentando durante o transcorrer da sua turbulenta história.

Mordel Muito bem!

Núncio Eu também compartilho esse mesmo pensamento. O destino das nações jovens é um constante ir e vir tumultuado, cheio de contradições aparentes, porém sempre carregado de boas intenções, com todo tipo de inquietações, de ideais e paixões.

Presidente Monsenhor é extremamente indulgente, isso realmente me amolece.

Mordel *(para Lllave)* Percebeu? Enfiou o Núncio no bolso.

Núncio Uma das obrigações mais importante da Igreja é entender a alma do povo, que acaba sendo a súmula da alma dos indivíduos.

Todo o resto: o momento político e a mudança de governo, fica em segundo plano perante o olhar de nosso sacro ministério. Excelentíssimo, não falemos mais disso. *(Mordel aplaude silenciosamente. Llave, na porta dos fundos, faz o mesmo. O próprio Trozo, fazendo um parêntesis no seu papel de Núncio, aplaude para si mesmo)*

Acidal *(acreditando que está sendo aclamado)* Não! Eu não mereço! É Trozo que merece ser aplaudido.

Trozo Como assim? Não senhor. É para o senhor! Por ter conseguido que o Núncio aceitasse o fato consumado.

Acidal Tudo bem, vamos acabar com isso. Continuando. Fale Eminência.

Trozo *(no papel de Núncio)* Excelentíssimo Senhor, eu vinha com a intenção de ser informado pessoalmente.

Presidente Monsenhor, esta é sua casa, o senhor sabe disso. Aqui não podemos recusar nada a Vossa Excelência.

Núncio Muito obrigado, Excelentíssimo Senhor. O motivo da minha visita é saber qual é a impressão causada ao Supremo Governo por minha proposta relacionada à inclusão da pastoral sobre a ideia de democracia de Sua Santidade, Benedito XV, no texto oficial de História Universal para o Ensino Médio. *(Acidal, sem entender nada do conteúdo da frase fica desnorteado e interroga Trozo, Llave e Mordel com o olhar. Seu irmão responde levantando os ombros, gesticulando que ele também não entendeu* nada)

Llave *(para Acidal)* Responda que aprova com muito entusiasmo.

Presidente *(para o Núncio)* Aprovo com muito entusiasmo, Monsenhor. Com todo meu coração, Monsenhor. Fico lisonjeado, Monsenhor.

Trozo Bom, acho que está na hora de ir embora. *(levanta-se para sair, falando como o Núncio)* Então Excelentíssimo Senhor, não há uma alternativa senão renovar-lhe nosso maior e infinito agradecimento em nome da Igreja e no meu próprio. *(estreitam as mãos)*

Presidente *(em pé)* Não seja por isso, Monsenhor. Ao contrário, sou eu quem volta a pedir desculpas pelo fato desastroso que certamente deixou Vossa Excelência na maior desesperança.

Núncio Repito que são coisas inelutáveis, porém totalmente compreensíveis para nações recentemente iniciadas nas lutas republicanas.

Presidente Monsenhor, pode ficar certo de que meu governo punirá exemplarmente esses comunistas e anarquistas que são os verdadeiros culpados dessa conspiração.

Núncio *(surpreso novamente)* Como é? Eu estava achando que...

Presidente *(dispensando o Núncio)* Monsenhor, muito boa tarde. Até qualquer momento.

Núncio *(sentindo-se banido)* É muito amável... Sumamente amável... *(Trozo simula sair)*

Llave Etc. etc. E muito bem.

Mordel Você esteve perfeito. Que nem eu. Absolutamente igual.

Trozo e **Llave** Perfeitamente igual. A semelhança com seu irmão é absoluta, e o jeito é o de um verdadeiro presidente.

Trozo Na verdade, no início, quando encontrei o senhor no momento que estava me recebendo sentado na cadeira presidencial, pensei que seu Mordel tinha se retirado numa habitação reservada para voltar depois.

Mordel Mas, enquanto eu não voltava, o que foi que o senhor pensou?

Trozo *(refletindo)* Enquanto o senhor não voltava... Enquanto o senhor...

Acidal *(para Trozo)* Vamos, lembre-se.

Trozo Na verdade, desde que o senhor avançou para me receber, cumprimentando-me, com aquele tom de voz "Bem-vindo,

Monsenhor!"

Llave *(reforçando)* O senhor já estava dominado, ou melhor, estava completamente convencido que tinha perante seus olhos o mesmíssimo Presidente da República.

Trozo Isso mesmo! Foi uma surpresa... Uma coisa... Algo que não é fácil explicar.

Llave E não é o caso de o senhor ter pensado no seu Mordel ou no seu Acidal, mas em outra coisa... Em outra coisa... Digamos, no Presidente da República.

Trozo O senhor falou e disse.

Acidal E depois disso? Depois da primeira impressão.

Mordel *(para Trozo)* Resumindo, o senhor percebeu mesmo que Acidal era Acidal?

Trozo *(pensativo)* Bom... Sim. Acredito que sim. Era sua própria voz, alguns gestos, e as orelhas um tanto...

Llave Eu percebi pelo seu rosto que sua impressão era essa.

Mordel Eu também achei isso.

Acidal Mas, então, não estou entendendo... Falaram primeiro que minha semelhança com meu irmão era total e agora vocês...

Llave e Trozo Com certeza, seu Acidal. Isso mesmo.

Mordel Acho que acabamos de criar uma confusão.

Acidal Se eu pareço eu e não meu irmão, vamos parar por aí. É perda de tempo ensaiar qualquer coisa. Para que ensaiar?

Llave Olhe aqui, seu Acidal.

Trozo Vou falar para os senhores terem uma ideia exata de tudo. Quando me despedi do seu Acidal, quer dizer, do presidente, eu estava na verdade um pouco embananado e certamente não fazia ideia qual dos dois tinha me recebido no papel de presidente.

Llave Mas, ao final, você tinha certeza ou não que fora o Presidente da República quem o recebeu?

Trozo Sobre isso não tenho dúvida nenhuma.

Llave Isso é o mais importante! Eu, como ajudante de ordens, tive a mesma impressão.

Mordel E eu como secretário também.

Llave Porque o que realmente interessa, seu Acidal, não é que as pessoas achem que o senhor é o seu Mordel, senão que elas achem que o senhor é o Presidente da República. Só isso.

Acidal *(pensativo)* Sei lá. Não sei o que falar.

Trozo Olha, seu Acidal, eu não sou o Núncio Apostólico. O que falei foi como eu mesmo, como Trozo. Pelo menos é o que eu acho. Agora bem, na hora da audiência, a gente não vai saber o que o Núncio, o verdadeiro Núncio, estará pensando quando se encontrar com o senhor no lugar do seu Mordel na presidência da República.

Llave Justamente por isso precisamos ensaiar para ficarmos garantidos.

Mordel Vamos em frente. *(para Acidal)* Senta na minha cadeira. Chama. Toca a campainha. *(Acidal senta-se novamente na cadeira presidencial)*

Llave Seu Mordel, Trozo, cada um no seu lugar... *(Llave, Mordel e Trozo retiram-se para seus lugares fingindo não estar em cena. Acidal retoma o jeito de chefe de Estado e simula tocar a campainha)*

Trozo Agora eu vou entrar como o Chefe da Casa Militar da presidência. *(no papel de coronel Chefe da Casa Militar, simula entrar na sala presidencial)* Excelentíssimo Senhor Presidente, uma passeata de desocupados acabou de chegar na frente do palácio de governo, a multidão está pedindo que o Chefe de Estado apareça no balcão presidencial... *(percebe que Acidal está desnorteado)* É uma passeata... Um *meeting!*

Acidal *(imperativo, retomando o papel de Presidente)* É muita gente?

Coronel *(olhando de modo indefinido em volta)* Bota... muita... nisso.

Presidente Por favor, o senhor faça que o pessoal da Casa Militar compareça, e que fique esperando um momento pelo meu chamado. Comunique também a todos os ministros que agora estejam no palácio para que, por obséquio, compareçam aqui na minha sala, porque quero que me acompanhem nos balcões do palácio.

Coronel Excelentíssimo senhor... Acontece que... Tudo bem, entendido.

Presidente Faça que alguém fale aos manifestantes que o Chefe de Estado aceita com prazer o convite deles. *(gesto categórico)*

Coronel Muito bem, Senhor Presidente da República. *(Trozo simula sair)*

Mordel *(falando baixo desde um canto)* E aí, o que você achou, Trozo?

Trozo Mais ou menos. Depois eu falo. *(Acidal toca a campainha e Llave, como ajudante de ordens, finge entrar pelos fundos da sala)*

Presidente Pode deixar entrar a senhorita De La Flor. *(o ajudante de ordens obedece. Pausa)*

Ajudante *(Faz o anúncio desde a porta dos fundos)* A Senhorita de la Flor.

Trozo *(Entra como a senhorita de la Flor, leva de mãos dadas uma criança de três anos. Llave interpreta o papel da criança)* Muito boa tarde, Excelentíssimo Senhor.

Presidente Entre, senhorita de la Flor. Tudo bem com a senhorita? *(Cumprimento de mãos)*

Senhorita de la Flor Peço desculpas Excelentíssimo. O Senhor é muito bondoso, Senhor Presidente.

Presidente Sente-se, senhorita. Em que posso ajudá-la?

Senhorita de la Flor Muito obrigada, Excelentíssimo.

Presidente *(fazendo um agrado na criança)* E você? Como você se chama?

Senhorita de la Flor *(para a criança)* Cumprimenta o senhor presidente. Fala: Boa tarde, Excelentíssimo Senhor. *(a criança discorda e o Presidente ri)* O que é isso? Não vai cumprimentar? Ele é o Senhor Presidente da República!

Llave *(interpretando a criança)* Boa tarde, senhor...

Presidente Muito boa tarde, meu amiguinho. Como você se chama?

Senhorita de la Flor *(corrigindo a criança)* Tem que falar, Senhor Presidente.

Criança Se... sen... senhor...

Presidente Não consegue. Ele é muito simpático.

Senhorita de la Flor Ele é muito tímido, isso sim, excelentíssimo.

Criança Minha avó se chama Tota.

Presidente Quantos anos ele tem?

Senhorita de la Flor Quase três anos, lhe faltam três meses.

Presidente É muito novo ainda. Mas dá pra perceber que é bem esperto.

Senhorita de la Flor Foi justamente por causa da criança que decidi solicitar sua atenção, excelentíssimo senhor. O monsenhor arcebispo esqueceu completamente de mim e dessa criança.

Presidente Monsenhor Cochar é parente próximo da senhorita?

Senhorita de la Flor É precisamente meu primo, excelentíssimo senhor. Por tanto Pepito acaba sendo seu sobrinho em segundo grau.

Mordel *(falando baixo)* Não, não, não! De jeito nenhum!

Acidal Pode deixar. Depois a gente vê. *(para Trozo em tom presidencial)* Olha que coisa! *(para a criança)* Tão pequenino e já é sobrinho do arcebispo!

Senhorita de la Flor Pois é, excelentíssimo senhor. Ele é filho natural de uma criada nossa de Choral que voltou para sua cidade abandonando a criança. Uma mulher de vida fácil. Mas eu fiquei tomando conta do pequeno e até o adotei.

Presidente O monsenhor arcebispo conhece a criança?

Senhorita de la Flor Justamente, excelentíssimo senhor, a ideia de adotá-lo foi de meu primo. No começo, o próprio monsenhor Cochar tratava a criança como se fosse seu sobrinho.

Presidente *(maldoso)* Ah, muito bem! Como se fosse seu sobrinho! E a senhorita como se fosse seu filho! Percebi. E agora?

Senhorita de la Flor *(corada)* Agora, excelentíssimo senhor, meus recursos estão minguando e monsenhor Cochar, eu não entendo por que esqueceu da gente, não quer me receber, nem saber nada de nós. Não faço ideia do que está acontecendo com ele, que era tão bom e prestativo com todo mundo.

Presidente Monsenhor Cochar sempre foi muito virtuoso! Então, o que é que a senhorita quer que eu faça?

Mordel *(falando baixo)* É isso aí.

Senhorita de la Flor Excelentíssimo senhor, gostaria de poder contar com seu inestimável apoio perante Monsenhor Cochar para que de alguma forma acabe com esta situação porque ela está ficando cada vez mais difícil e lamentosa.

Presidente Bom. Farei o que for preciso. Garanto. Mas ocorre que neste mesmo instante está acontecendo uma manifestação na praça e...

Senhorita de la Flor *(dispondo-se a sair)* Eternamente grata, excelentíssimo.

Presidente Farei o que for preciso e no momento oportuno será informada do resultado dos meus préstimos.

Senhorita de la Flor Fico muito lisonjeada, excelentíssimo! Boa tarde.

Presidente Boa tarde, senhorita De La Flor. *(para a criança)* Adeus, amiguinho. Até daqui a pouco.

Senhorita de la Flor O senhor sabe, excelentíssimo? Ele é muito inteligente. Nos seus quase três anos ele já sabe o que vai ser quando crescer. É muito esperto!

Presidente Fala, Pepito, o que você vai ser quando crescer? Vai... Fala... *(a criança fica aborrecido e não responde)*

Senhorita de la Flor Pepito, responde ao senhor Presidente. Fala que o que você quer ser quando crescer. *(a criança dá sinais de angústia e ansiedade)* Fala! O que você quer ser?

Criança *(choramingando para a senhorita de la Flor)* Quero fazer xixi...

Trozo e **Mordel** Nossa!

Llave A realidade é a realidade! E uma criança é uma criança... Vamos ao que interessa. *(para Trozo)* O que você achou?

Trozo O que eu achei do quê?

Llave Do seu Acidal na presidência.

Trozo Bom, nada mal. Eu, no papel de mulher, entro na sala e vejo um homem que é o presidente que me recebe bem e pergunta no que pode me ajudar.

Mordel Certamente, é uma mulher que nunca tinha visto um presidente.

Llave Resumindo, não teve nada que o/a deixasse chocado/a?

Trozo Coisa nenhuma. E você?

Llave Eu..? Também não. Imagina, era uma criança de três anos.

Acidal Concluindo, temos que encurtar. Não vou aparecer mais nos balcões do palácio.

Mordel Não precisa. É demais.

Llave Para acabar, vamos fazer a cena da entrevista com o inimigo. *(consulta o relógio)* É mais de uma da manhã!

Mordel Eu faço o presidente?

Llave Não, senhor. É a vez do seu Acidal. *(avançando desde a porta dos fundos)* Vou anunciar como ajudante de ordens. *(Acidal continua na sala presidencial. Mordel volta para a porta da direita e Trozo fica esperando ao lado de Llave)*

Ajudante de Ordens *(anunciando)* Excelentíssimo Senhor Presidente, acabam de trazer o general Nhatón, aquele que foi preso on-

tem. o senhor tinha ordenado...

Presidente Isso mesmo. Que compareça imediatamente. *(Llave simula sair. Pausa)*

Ajudante de Ordens *(anunciando)* O senhor Prefeito, Chefe da Polícia.

Trozo *(no papel do Prefeito, simula entrar)* Excelentíssimo Senhor Presidente, o general Nhatón está na sala de espera.

Presidente Mande entrar. *(pausa)*

Llave Uma cadeira vai ser o general Nhatón. *(pega uma cadeira e coloca no centro da sala, bem na frente de Acidal)* Essa aqui! *(olhando para a cadeira vazia)* O velho general Nhatón tem as mãos amarradas nas costas, está sujo, com uniforme de campanha, sem chapéu, e completamente estarrecido. A raiva e desgosto do perdedor racham seu semblante, transformando seu olhar em uma labareda selvagem. *(todos olham para a cadeira)*

Trozo Enquanto o general Nhatón fica aí, silencioso, uma mistura de curiosidade e espanto instala-se no salão presidencial, que está cheio de grandes personalidades da Nação. Ninguém fala, ninguém se mexe. *(desse jeito, todos encenam o ambiente descrito)*

Llave *(falando para a cadeira)* O general Nhatón, frente ao Senhor Presidente, abaixa o olhar. *(para Acidal)* O senhor o encara com raiva. *(Acidal olha a cadeira com raiva)*

Mordel Isso! Agora solte os cachorros!

Presidente *(para a cadeira, tomado pela raiva)* Seu Miserável! Traidor da Pátria! Qual o motivo para conspirar contra meu governo? Por acaso pretendia retomar a presidência para sujá-la novamente com o sangue do povo inocente e embolsar outros milhões mais ainda? Responda! *(oara o ajudante de ordens)* Solte as mãos dele. *(Llave simula cumprir a ordem. O Presidente tira um revólver do bolso e oferece ao prisioneiro)* Pode pegar meu revólver. *(Coloca a arma na cadeira e apresenta o peito como alvo)* Atire! O senhor queria minha cabeça? Muito bem, aqui está, bem na sua mira. Atire! Pode me matar! *(a cadeira/general continua imóvel. Então, o Presidente tira um outro revólver e desafiante aponta para o prisioneiro)* Agora é de homem para homem! Vamos aponte! Atire! Quem ficar de pé, fica com a presidência! *(grande expectativa no salão presidencial)* Um! Dois! Segure bem a arma! Aponte! Como é que é? Cadê sua valentia? *(já que o general/cadeira não se mexe, o Presidente fala com desprezo)* Devolva essa arma, seu covarde! *(recolhe a arma violentamente e ordena)* Amarrem de novo. *(a ordem é executada e o Presidente ruge)* Covarde! *(simula arrancar as insígnias do general)* Não tem merecimento! É um reles soldado! *(simula cuspir nele)* Leva! Leva para o calabouço!

A porta dos fundos é aberta com brutalidade, entra o general Tequila, acompanhado de vários oficiais e sua tropa. O Tenente Del Millar está entre eles. Os Irmãos Colacho e seus assessores ficam atônitos.

General Tequila *(ordenando e apontando para cada um deles)* O Presidente da República! O Secretário de Estado! O Ajudante de Ordens! O Prefeito Chefe da Polícia! Algemem os quatro! *(a tropa executa a ordem do general e os quatro homens entregam as mãos com mansidão)* Que sejam fuzilados antes do amanhecer!

Vozes de multidão *(enquanto o pano cai lentamente)* Abaixo a revolução! Abaixo o imperialismo norte-americano! Viva o Presidente Palurdo!

Fim da farsa

Notas

1 Literalmente: No país dos infiéis, adição ao título dos bispos católicos designados para cargas puramente nominais em países não cristãos.

2 Albert François Lebrun foi um engenheiro de minas e político francês da Aliança Democrática Republicana que serviu como Presidente da França de 1932 a 1940.

RESENHAS

CORPO, TRANSBORDA
EDUCAÇÃO SOMÁTICA, CONSCIÊNCIA CORPORAL E EXPRESSIVIDADE

Thiago Sgambato

Artista da Dança, Ator e Perfomer, graduado pela Escola Superior de Artes Célia Helena.

CARON, Marina. **Corpo, transborda**: educação somática, consciência corporal e expressividade. São Paulo: Summus, 2021

No campo das artes cênicas muito se discute sobre corpo, corporeidade e presença. Um artista da cena passa por diversos tipos de processos criativos que desafiam seu corpo em lugares distintos e que exigem uma conexão e entendimento profundo de si mesmo. Para isso, é necessário porosidade e disponibilidade para as percepções internas. Habitar a si mesmo, e ampliar a consciência interna de seu corpo. A partir disso, as relações com o outro, com o tempo e com o espaço são dilatadas e a pesquisa cênica começa a ocorrer mais organicamente, afastando-se de formas e encontrando lugares expressivos mais íntimos e autênticos.

O corpo – que por inúmeras questões sociais, políticas, econômicas e relacionais– já sofreu um adestramento, cada vez mais perde sua própria expressão corporal vinda de seus movimentos. Observa-se nas pessoas atualmente um enrijecimento e uma assimilação bidimensional corporal. Cada pessoa carrega sua história, vivências e atravessamentos no corpo. Não há como negar e muito menos esconder. O corpo fala. Nesse sentido, ressalta-se a importância para todos – e nesse caso mais especificamente para o artista da cena – do resgate, da conscientização corporal e da busca de identidade por meio de sua própria expressividade.

Marina Caron, mestra em artes da cena pela Escola Superior de Artes Célia Helena, especialista em Corpo: Dança, Teatro e Performance pela mesma instituição e especialista em dança contemporânea pela The Place – London Contemporary Dance School, tece uma vasta conexão e aborda de forma muito real, mesmo que de maneira poética em seu livro *Corpo,* transborda inúmeras questões relacionadas ao corpo cênico. A obra, que é fruto de seu mestrado, concretiza discussões a respeito da prática corporal, apresentando um repertório denso, intenso e provocativo deixando que o leitor se envolva e desperte curiosidade a respeito de seus próprios processos motores, emocionais e cognitivos. Ao longo de todo o livro, a autora também expõe sobre seus estudos e argumenta a favor da prática somática proposta por Piret e Béziers a respeito da coordenação motora como via fundamental de compreensão e resgate corporal. Nesta obra referencial, Caron registra que seu trabalho de resgate, consciência dos movimentos e investigação corporal ecoam a integração do corpo como um todo, levando ao transbordamento – e que cenicamente, mostra-se muito mais interessante, vulnerável e presentificado no momento da ação cênica, seja ela teatral, da dança ou performativa. Todas acontecendo em campos sensíveis e efêmeros.

A obra é um encantamento para artistas, estudantes e pesquisadores da cena pelo fato de que Marina Caron consegue registrar e, portanto, validar com convicção uma grande pesquisa que dia-

loga em inúmeros pontos de discussões teóricas e práticas da cena que a maioria dos artistas vivencia em um processo criativo. É interessante observar que, na obra, as passagens, inclusive as mais poéticas e as que demonstram afetividade presente no discurso, não tornam a pesquisa em si menos científica do que qualquer outra. Nesse sentido, Caron ultrapassa o conteúdo e a temática de sua obra e afinca um importante registro de trabalho e pesquisa do campo artístico para a academia.

Na obra estão presentes e compartilhados procedimentos utilizados pela autora para o resgate, investigação e reorganização corporal. De fato, um presente para os amantes e estudiosos da cena. As chamadas "vias de acesso" provocam e abrem caminhos para o corpo cênico. Não são um ponto de chegada, mas sim uma preparação para o corpo do artista da cena: poroso, mais orgânico e visceral. Caron enumera esses procedimentos em quatro: enrolamento e extensão; estabilidade e mobilidade; fundamental e personalizado e rastros voos. Destaca-se também a inovação proposta de ao longo desse capítulo, no qual estão expostos os quatro procedimentos, utilizar QR codes disponibilizando ao leitor-pesquisador além do partilhamento escrito, vídeos ilustrativos da experiência ocorrendo no corpo de dois intérpretes. Caron também argumenta sobre a importância do trabalho acontecendo no corpo e não sobre o corpo. Vivencia-se, portanto, a experiência proposta para que posteriormente possa-se perceber e notar os acontecimentos psicofísicos. Não se trata, no entanto, de práticas que partem de imagéticos ou sensações subjetivas, mas sim de algo concreto a todos e que a autora costura durante toda a obra: os ossos e o funcionamento mecânico da organização psicomotora, pautada muito pelas abordagens e ideias de Piret e Béziers.

Durante a leitura, é notória uma ótica de que quanto mais se investiga internamente esse corpo, mais disponível encontra-se para explorar e ocupar externamente – seja na cena, na vida ou no mundo. Isso que aponto como investigação poderia também ser chamado de cuidado. Cuidar do corpo acolhendo e devolvendo a ele uma condição natural e consciente que se expressa à sua maneira – com seus desejos, impulsos, medos e emoções distintas. Ponto esse também que é perceptivo na escrita do livro. Trata-se de um trabalho realizado com pessoas, com diferentes passagens e bagagens de vida. É belo de se ver como a autora leva isso de maneira crucial para o trabalho corporal, não sendo apenas uma panfletagem gratuita. Todas as histórias importam. Tudo já está no corpo. Afirma que é necessário a reorganização considerando esses percursos individuais. "Estava tudo inscrito ali. Inscrição corporal, que se refere ao que está dentro, guardado, como registrado internamente", nas palavras da autora.

Um grande dilema presente no teatro e muito discutido durante processos artísticos-pedagógicos é a questão da contradição e divergência entre ação física, ação vocal e pensamento, que são muitas vezes compreendidos como pontos separados, sendo que fazem parte de algo em comum: o corpo. Não por acaso, na obra de Marina Caron, existe um espaço em um dos capítulos que reflete exatamente sobre essa cisão.

Ela narra que de fato ocorre essa separação entre corpo-mente devido a inúmeros acontecimentos histórico-sociais e que se deve reconhecer isso para que, posteriormente, comece uma busca de um corpo-mente integrado. Um trabalho constante para uma reprogramação – no melhor sentido da palavra – desse corpo. Essa cisão, portanto, impacta claramente sobre o conhecimento de si, sobre as percepções e sensações externas e que atravessam o corpo e que prejudicam as simbologias e o imagético em ação, fazendo com que o repertório investigativo se aproxime frequentemente de um realismo corporal.

Edgar Morin, filósofo, sociólogo e antropólogo francês cria a teoria do pensamento complexo que, transposta para essa reflexão, aqui se adequa devidamente. Ele renega a racionalização e a fragmentação do saber, buscando sempre uma verdade

absoluta. Muito pelo contrário, ele amplia as formas de pensamento e engloba diversas conexões, incluindo o contexto em discussão e a indeterminação como resposta. O corpo está também neste lugar. Nem sempre há respostas e efetivamente o corpo não é algo cartesiano. Caron comenta que as relações entre corpos acontecem na complexidade e na sobreposição. Histórias, momentos, percursos, afetações que acontecem de forma espontânea e outras de maneira planejada. Isso tudo e mais um pouco é corpo. Colocar- se em relação é um desafio. Colocar-se em relação na cena, é um duplo desafio. E que para isso, como a obra propõe, uma integração desse corpo auxilia na preparação de um artista da cena, que conseguirá cavar seu íntimo, se entregar com porosidade e perceber de maneira aguçada como lida com o externo em que está inserido. Caron comenta que o processo de expressividade é uma tarefa desafiadora assim como uma batalha. Uma tentativa de sair de sua pequenez de ser e estar e, expandir isso para fora, para o outro, para o mundo. Afinal, a troca expressiva é calcada em um lugar onde o corpo está integrado e as relações não são dicotômicas, são complexas.

Caron consegue trazer em seu livro *Corpo, transborda,* algo real e objetivo, principalmente para o artista da cena, que está em constante pesquisa corporal, e que durante a leitura muito provavelmente irá simpatizar e se enxergar em diversas passagens e reflexões acerca do corpo. Não só, mas também pelo motivo de que é difícil verbalizar da maneira que a autora faz sobre corpo. Pouco se vê escrito assim. No início do livro, ela expõe seu desejo de que a obra sirva de apoio para artistas, professores e pessoas interessadas em ampliar o conhecimento de si. Com certeza esse desejo irá - e já está se realizando.

Uma obra referencial, sensível e instigante. Não como um guia, um passo a passo ou uma leitura estritamente pautada na teoria. É sobre corpo, sobre gente. Nada mais admirável, acessível e catalisador do que uma obra como esta.

ENTRE MIRA, SERAFINA, ROSA E TIA NEGUITA
A TRAJETÓRIA E O PROTAGONISMO DE LÉA GARCIA

Fabiano Cabral de Lima
Professor, Historiador e Mestre em Educação, formado pela UFRJ.

SILVA, J. C. **Entre Mira, Serafina, Rosa e Tia Neguita**: a trajetória e o protagonismo de Léa Garcia. Manaus: Editora UEA, 2023. 236 p.

A evolução constelar de Léa García nos cristais
de prata em luz,
e seu cosmo expandindo no espaço-tempo
através de um espelho.

O livro ***Entre Mira, Serafina, Rosa e Tia Neguita – a trajetória e o protagonismo de Léa García,*** de autoria do Professor e Doutor em História Julio Cláudio da Silva, é baseado em pesquisas sobre a trajetória e carreira da atriz Léa Garcia, que foram iniciadas em 2015 pelo autor.

De acordo com o físico Stephen Hawking (2016), o universo em que vivemos está em expansão, ora rápida, ora devagar. É finito, a partir do ponto de vista de quando o vemos de forma espelhada, do ponto atual até a sua origem. Se os atores e atrizes que ganham destaque no teatro, cinema e televisão são popularmente chamados de "estrelas" ou "astros", então, porque não podemos nos apropriar do termo "estrela" para acompanharmos o processo dessa expansão constelar que é Léa García?

O livro inicia com o que podemos chamar de "pré-apresentação", apresentação e prefácio. A primeira, intitulada "Léa Garcia: espelho, régua e compasso", de autoria da Professora da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira Campus Malês, Maria Claudia Cardoso Ferreira, evidencia a importância da documentação do início da trajetória de atriz de Léa Garcia, nos anos 1950, partindo do Teatro Experimental Negro (TEN), e tece elogios ao trabalho do autor. Na apresentação, a Professora Martha Abreu, do Instituto de História da Universidade Federal Fluminense, evidencia a importância do livro para conhecermos o que pode ser um recorte da história das artes cênicas, nos anos 1950 e 1960, e do ativismo da atriz, para compreender como uma atriz negra lidava com questões raciais de época. O prefácio, assinado por Hebe de Mattos, Professora do Instituto de História da Universidade Federal Fluminense, evidencia o trabalho do autor, Julio também como biógrafo da atriz Ruth de Souza, e relata curiosidades sobre o casamento precoce de Léa com Abdias do Nascimento, fundador do TEN e militante negro e, também, do seu ingresso no teatro, passando pelo cinema e a premiação em Cannes em 1957, até a televisão. Da introdução do livro adiante tudo é escrito pelo autor e seria um resumo da trajetória de Lea Garcia, do nascimento, passando pelo TEN até a televisão. É um trabalho que se apropria de relatos de História Oral, de entrevistas dadas pela atriz à imprensa, pesquisa documental e algumas fotografias.

A nebulosa se formando. O primeiro capítulo de título "'Você não vai ser uma neguinha de pé no chão': a respeitabilidade negra como projeto", tem dois subcapítulos: "Respeitabilidade, insubordinação e descoberta da negritude" e "Das descobertas da negritude e do TEN". Nascida em 11 de março de 1933, viveu a sua infância e adolescência durante as duas Eras Vargas, época em que a rádio e o teatro de revista se expandiram. Nasceu na antiga

maternidade ***Pró Matre*** na região da Gamboa, no Rio de Janeiro. Léa passou por situações de racismo em eventos do cotidiano. A primeira vez, ainda criança, pessoas brancas chamaram a sua atenção em um dia em que estava com outras crianças negras em um chafariz se divertindo. Foi quando ela se descobriu como mulher negra. Teve casos de assédio relatados quando precisava fazer uso dos bondes, transportando-se pelo Rio de Janeiro. Por diversas vezes se encontrou com falas de sua avó, e mãe (mulheres que têm suas trajetórias de vidas durante os processos abolicionistas no Brasil), que diziam que ela não deveria ser uma "neguinha de andar de pé no chão" (Da Silva, p. 39) para que se diferenciasse das crianças pobres que andavam descalças.

Uma **Protoestrela.** Ainda no primeiro capítulo, é descrito que no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, Léa García entre a adolescência e juventude, moradora da Zona Sul do Rio de Janeiro, conheceu e fez amizade com a atriz Ruth de Souza durante aulas particulares de inglês. Ao ingressar na TEN, substituiu Ruth em diversas montagens, quando sua amiga foi estudar nos Estados Unidos da América (EUA). Ela também teve aulas de dança com Mercedes Batista, a primeira dançarina negra do Teatro Municipal.

A **Gigante Vermelha**: No capítulo "A estrela egressa no teatro experimental do negro" é contado que foi a partir do seu ingresso no TEN que iniciou sua relação com Abdias Nascimento, que era ligado a militância do Partido Comunista Brasileiro (PCB), e que Léa Garcia entrou na militância e defesa pelo reconhecimento das artes realizadas pelos artistas negros no Brasil. Participou de montagens de peças como ***Rapsódia negra***, que foi a sua estreia como atriz, no Teatro Recreio (1952), ***O filho pródigo*** (1953), ***Todos os filhos de deus têm asas***, ***Imperador Jones, Onde está marcada a cruz*** (1954) ***e Sortilégio*** (1957). A crítica das montagens realizadas pelo TEN e por Abdias na imprensa sempre foram positivas, mas a bilheteria sempre foi baixa. ***O filho pródigo*** entre as montagens do TEN, foi a que teve maior sucesso por construírem uma parceria com a Igreja Católica. Mas o maior sucesso, que até concorreu a premiações, foi ***Orfeu Negro***, de Vinicius de Moraes, que ganhou adaptação para o cinema. O sucesso das peças que tiveram intervenções realizadas por intelectuais brancos evidenciam o racismo do público de época que desacreditava na arte produzida 100% por artistas negros.

A **Super Gigante Vermelha**. O capítulo "Léa Garcia, o TEN e Orfeu da Conceição" é dedicado às suas diferentes participações em montagens no Teatro e no Cinema, de ***Orfeu da Conceição, Orfeu negro*** ou ***Orfeu do carnaval*** (o mesmo texto tem diferentes títulos) interpretou em cada montagem três personagens: Eurídice, Mira e Serafina. No teatro interpretou Eurídice, em uma das montagens, por escolha do próprio Vinicius de Moraes, e relata da sua vontade de fazer Mira no cinema, sendo que também já havia a feito numa das montagens. No capítulo "Orfeu negro, dupla estreia" relata as intervenções do diretor francês Marcel Camus, no cinema e que, por escolha dele, ficou com a personagem Serafina, uma personagem mais cômica, enquanto a namorada do diretor, a atriz americana Marphesa Dawn, ficou com a segunda protagonista Eurídice. Orfeu, primeiro protagonista, ficou com o jogador de futebol Breno Mello. A peça foi um sucesso no cinema, tendo sido Serafina o primeiro papel no cinema realizado pela atriz, e concorreu à Palma de Ouro no festival de Cannes em 1959, evento em que Léa também concorria como atriz e não levou, por não ir a premiação. Léa Garcia durante a produção do filme esteve na França e inclusive conheceu sua dubladora que não é descrita como branca. É relatado um caso em que ela pegou um elevador antigo e havia reclamado da estrutura do aparelho na França que parecia uma gaiola. Alguém branco havia a perguntado se ela teria andado de elevador alguma vez na vida e respondeu que sim, pois os elevadores no Brasil eram ultramodernos e tecnológicos.

Supernova. O capítulo "Narrativas de si: ex-

periências com a discriminação racial", e o último "A guisa de conclusão" relatam experiência como funcionária pública federal, do Departamento Nacional de Endemias Rurais (DENARU), transferida para trabalhar com aulas de Arteterapia, com pessoas internas do Instituto Philipe Pinel, hospital psiquiátrico da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, atendido atualmente pelo Sistema Único de Saúde. Fala que o seu trabalho no teatro e no cinema foi abertura para que fosse chamada para ingressar na Teledramaturgia das Emissoras de Televisão. aparelho que transmite imagens a partir de um tubo de nêutrons em cristais de prata reluzentes! É importante frisar que as montagens do teatro eram televisionadas pela TV Tupi no Rio de Janeiro, e ***Orfeu da Conceição*** foi transmitido pela emissora local, a TV Continental. Interpretou diversas personagens de novelas, e a que teve mais destaque internacional foi a vilã Rosa, de ***Escrava Isaura*** (TV Globo, 1976). De acordo com Léa Garcia, a sua vilã, só tinha esta característica, pela questão histórica de que Rosa sofria de repressão dos brancos, pois era uma mulher escravizada. É importante frisar que essa novela não foi apenas sobre questões históricas abolicionistas. Foi uma novela criada em contexto de ditadura civil-militar (Halperin, 2020) para crítica ao patriarcado político antidemocrático, antirrepublicano e racista existente na época (Halperin, 2024). Rosa era um retrato da mulher condicionada pelo patriarcado que reproduzia o ódio contra os brancos que a reprimiram historicamente, naquela condição violenta existente, e essa é a defesa de Léa sobre a personagem. Foi através dela que Léa viajou o mundo com o elenco para diversos Países como a China e Cuba. Inclusive relata que Fidel Castro mandou um voo da comitiva da TV Globo parar para que todos no avião pudessem assistir ao capítulo de Escrava Isaura. Léa relata que o fato de as produções brasileiras terem negros interpretando escravizados, é por uma questão histórica sobre o passado nacional e o cenário que existia no Brasil até o século XIX, porém, há personagens que são rubricados para serem negros em novelas, e que às vezes é um incomodo ter que rubricar quem deve ser negro. A atriz cita o livro ***Flicts***, de Ziraldo como exemplo de personagem que não tem essa rubrica e pode ser interpretado como negro. Léa relata que Abdias Nascimento, que foi seu cônjuge, foi a pessoa que a colocou na luta e na militância pela visibilidade negra, e que com ele teve dois filhos, Henrique e Abdias Filho. Os seus últimos trabalhos foram a personagem Tia Neguita pela Globofilmes, em 2022, e na comédia ***Barba Cabelo & Bigode,*** da Netflix (2023) participando como Mãe Andinha.

Uma **estrela de nêutrons**, que se formou no TEN, expandiu-se internacionalmente com as suas personagens em outra constelação de trabalhos. Encerrou sua vida sendo reconhecida no Festival de Gramado no ano de 2023, em que foi homenageada pelo seu conjunto da obra artística. E foi no dia 15 de agosto de 2023, na madrugada anterior à premiação, que ela partiu e se tornou uma grande energia no espaço-tempo para inspirar futuras gerações nas militâncias artísticas através do espelho mágico da interpretação.

Referências

HALPERIN, P. Então ela é escrava? Escrava Isaura, history and national identity. **Significação: revista de cultura audiovisual**, v. 47, n. 53, p. 162-183, 2020.

HALPERIN, P. Escrava Isaura (1976-1977): História, Nostalgia e Melodrama. In DA SILVA, J. G., DA COSTA, M. A. B., LIMA, F. C. Ensino de História & Teledramaturgia. Paco Editorial, 2024.

HAWKING, S. **O universo numa casca de noz**. Editora Intrinseca, 2016.

SILVA, J. C. **Entre Mira, Serafina, Rosa e Tia Neguita**: a trajetória e o protagonismo de Léa Garcia. Editora UEA, 2023.